CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Noviembre 1986

437

Mercedes Blanco
Borges: La parábola y las paradojas

M.ª Carmen Iglesias
Un homenaje a José Antonio Maravall

Francisco Vega Díaz
Recordando a Gustavo Pittaluga

Dos ensayos sobre *Martín Fierro*

Luis Alberto de Cuenca
Los dioses de los germanos

Jorge Uscatescu
Pirandello y la reinvención del teatro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRESIDENTE
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

SUCRIPCIONES
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID
Telf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A.
Navarra, 15
28039 MADRID

437

INVENCIONES Y ENSAYOS

MERCEDES BLANCO	5	La parábola y las paradojas
CARLOS MARTINEZ RIVAS	27	Ascética
M.ª CARMEN IGLESIAS	33	Un homenaje a José Antonio Maravall
VERONIQUE BRIAUT	39	De un Diwán perdido
JUAN JOSE BARRIENTOS	45	Colón, personaje novelesco
ANTONIO FERRES	63	La vida perdurable
RODOLFO A. BORELLO	65	La originalidad del *Martín Fierro*
ANTONIO LOPEZ CASTRO	85	Relectura del *Martín Fierro*
ANA ROSSETTI	95	Divinas palabras
FRANCISCO VEGA DIAZ	103	Completando recuerdos de Gustavo Pittaluga
JAVIER DE BENGOECHEA	113	Poemas a cuenta
LUIS ALBERTO DE CUENCA	119	Los dioses de los germanos
JUAN CARLOS SUÑEN	133	Lugar ninguno
JORGE USCATESCU	139	Pirandello y la reinvención de teatro
MIGUEL ANGEL BERNAT	149	Paisaje invernal
JOSE AGUSTIN MAHIEU	153	Beatriz Guido: Las dos escrituras

INVENCIONES Y ENSAYOS



Borges

La parábola y las paradojas

Paradojas matemáticas en un cuento de Borges

Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta. Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto. Alegremente se perdieron en él, al principio como si condescendieran a un juego y después no sin inquietud, porque sus rectas avenidas adolecían de una curvatura muy suave, pero continua y secretamente eran círculos. Hacia la medianoche, la observación de los planetas y el oportuno sacrificio de una tortuga les permitieron desligarse de esa región que parecía hechizada, pero no del sentimiento de estar perdidos, que los acompañó hasta el fin. Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una clepsidra, y una mañana divisaron desde una torre un hombre de piedra, que luego se les perdió para siempre. Muchos resplandecientes ríos atraversaron en canoas de sándalo, o un solo río muchas veces muchas veces. Pasaba el séquito imperial y la gente se prosternaba, pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo. Negras cabelleras y negran danzas y complicadas máscaras de oro vieron con indiferencia sus ojos; lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño. Parecía imposible que la tierra fuera otra cosa que jardines, aguas, arquitecturas y formas de esplendor. Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie.

Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores más elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: ¡Me has arrebatado el palacio! *y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta.*

Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo[1].

La fábula de una ambición literaria

«Aquel día, el Emperador Amarillo mostró su palacio al poeta»[2]. He ahí la frase liminar del relato. Hacia la mitad de éste, el día cuya substancia se había condensado así, ha llegado a su término, y un tiempo indeterminado, pero que nosotros adivinamos muy largo, ha transcurrido. Por el contrario, el recorrido del palacio que han emprendido los visitantes, no ha acabado. Entonces es cuando el poeta recita la composición «que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre». En este poema, que para algunos no constaba más que de un solo verso, para otros de una sola palabra, se encuentra «entero y minucioso» el enorme palacio, con la totalidad real de los puntos de su espacio y de los instantes, hasta los más fugitivos, de su duración. El relato que hasta allí se desarrollaba sin que apareciese en su superficie el menor vestigio de la presencia de un narrador, el relato que, como los cuentos y los mitos, funcionaba por sí solo, sin la intervención visible del narrador, estalla entonces en versiones divergentes. En el hueco abierto por el estallido del relato se perfila el semblante del cuentista. Este aparece como depositario de una tradición a la que él debe el relato que nos ha confiado[3]. Se hace portavoz de esta tradición, no sin desviar irónicamente su trayectoria para acabar sometiéndola, mediante un viraje que nos sorprende, a una crítica destructiva. Y será sobre las ruinas de la tradición sobre lo que él construya su interpretación final, donde se resume, cuando menos en una primera aproximación, el sentido de la parábola, prometido por el título dado al texto de la misma.

El acontecimiento que al irrumpir en el cuento transforma tan radicalmente el estatuto del narrador es el recitado de su composición por el poeta. Este acontecimiento, «increíble y cierto», sólo a primera vista es inverosímil. Supone, en efecto, la existencia de un poema muy breve que traslada o registra con absoluta fidelidad un palacio que la primera parte del relato nos ha hecho entrever como gigantesco,

[1] *Jorge Luis Borges,* El hacedor, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, págs. 41-42.*

[2] *El texto del presente artículo es traducción del original francés de la misma autora, «La parabole et les paradoxes. Paradoxes mathématiques dans un conte de Borges»,* Poétique, *55, septembre 1983, París, Seuil, págs. 259-281. La versión española suprime las referencias a las traducciones francesas de Borges que se hacen en el original, por ser aquí innecesarias.*

[3] *Es un procedimiento narrativo usual en la literatura fantástica que Borges utiliza muy eficazmente en ciertas ficciones como «La Biblioteca de Babel», «La lotería en Babilonia» y en particular «La secta del Fénix». Cf. J.L. Borges,* Ficciones, *Buenos Aires, Emecé Ediciones, 1965; Madrid, Alianza Editorial, 1972, págs. 71-79; 89-100 y 189-204.*

más allá de toda medida. La inverosimilitud del poema parece, a simple vista, esencialmente cuantitativa: el palacio es demasiado extenso en el espacio, demasiado antiguo, el poema demasiado corto, para que el instante en que el uno se concentra pueda corresponder punto por punto a la inmensidad en donde el otro se expande. La inverosimilitud así considerada no es, sin embargo, más que aparente y no ofrece un obstáculo serio a la verdad del poema. Las matemáticas nos han enseñado hace tiempo que el conjunto de los reales no es más grande que unos ínfimos intervalos. Por muy próximos que estén dos números, basta con que sean diferentes para que se abra entre ellos un abismo en que puede tener cabida todo el conjunto de números. Se puede, pues, sin contradicción, admitir que haya una correspondencia biunívoca entre el poema y el palacio. Si la existencia del palacio sigue pareciéndonos inadmisible, es fuera del argumento puramente cuantitativo donde habremos de buscar la raíz de esta inverosimilitud irreductible. Olvidemos, por tanto, para ello, la enormidad del palacio y admitamos que éste se reduzca a una sola de las delicadas porcelanas que están contenidas en él. El palacio así encogido no dejará por eso de tener un número infinito de aspectos bajo los cuales será posible considerarlo. A cualquier descripción, por precisa que sea, será posible contraponer otra, más ajustada o, por el contrario, más vaga, pero no menos pertinente. Aplicando el mismo argumento matemático, podremos afirmar que la complejidad del objeto que el palacio contiene, por ínfimo que supongamos, igualará a la complejidad del palacio entero. Es su condición de objetos reales la que hará, según parece, de la porcelana o del palacio, algo inagotable. El poema, en cuanto objeto material, en cuanto sonido emitido por una voz, podrá serlo en la misma medida. Pero no es por este título por lo que conquista la gloria de contener el palacio. Es en cuanto organización simbólica como llevará en si la totalidad inagotable de lo real que él mismo constituye. Pero el significante está hecho de cantidades discretas. No admite la continuidad porque se basa en un sistema de oposiciones, funciona por el sí o por el no, por la ausencia o la presencia. No es posible contar los números reales, ni aún cuando se dispusiera para hacerlo así de un tiempo infinito. De todos modos el poema no podrá ser más que del orden de lo enumerable; aunque pudiese enumerar todos los elementos del palacio, aunque se le concediese una longitud infinita, el palacio real se le escaparía por todas partes. La inverosimilitud de un poema, tal y como el relato de la parábola lo supone, parece así poder ser identificada con la imposibilidad de la coincidencia de lo real y del símbolo, de las leyes que rigen al uno y de la impensable irracionalidad del otro. Al querer conciliar estos dos registros se verá uno abocado a una búsqueda tan vana como la tentativa de Borges, calificada por él mismo de insensata, de decir el verdadero tigre, el tigre de carne y sangre, más allá del fascinante fantasma que la literatura ofrece en su lugar:

Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos,
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada

Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.

Un tercer tigre buscaremos. Este
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso [4].

Pero al afirmar que la imposibilidad del poema radica en la incompatibilidad de los registros simbólico y real ¿hemos agotado verdaderamente la fuente de su inverosimilitud? El texto mismo nos obliga a buscar más allá. Según una de las versiones del final de la historia referidas por el narrador, el recitado del poema ha aniquilado el palacio. Este ha desaparecido, «como abolido y fulminado por la última sílaba». En efecto, dicen los partidarios de esta versión, no puede haber en el mundo dos cosas idénticas. Se puede leer en esta afirmación una referencia bastante clara a la tesis leibniziana de la identidad de los indiscernibles. Pero más allá de lo gracioso de este guiño alusivo, la teoría propuesta remite a toda la problemática de lo Uno y lo Múltiple. Al admitir que el poema contiene un duplicado perfecto del palacio, este duplicado ¿puede ser otro que el palacio mismo? Si es otro, habrá que admitir, contradiciendo a Parménides, que el no-ser es, puesto que la nada que distingue al palacio del poema del palacio original es, sin embargo, suficiente para hacer de él otro. Pero si es el mismo, contendrá al poema que lo describe; se contendrá, pues, a sí mismo en un palacio que lo contendrá a su vez a él. Acaso para evitar el vértigo estéril de esta confrontación especular, el palacio se desvanece, abolido por la repercusión de la última sílaba. De esta abolición, sin embargo, el poema mismo no sale indemne. Perdido para la posteridad, objeto de vana aspiración para interminables generaciones de buscadores, se une al palacio en el aniquilamiento de éste: uno y otro desaparecen en una misma emisión de voz.

Se siente uno tentado de reconocer, en esta «parábola», una plasmación, particularmente condensada, que se da a un tema esencial en la obra de Borges. Se trata, una vez más, del deseo inherente a la literatura de igualar o de eclipsar a lo real; de la ambición, cuya futilidad se reconoce de antemano, tanto de dar forma simbólica al Universo en cuanto totalidad, como de adueñarse de su secreto, mediante el desciframiento de una escritura absoluta. Entre las ficciones y los poemas de Borges, los más característicos están construidos alrededor de innumerables formas de esta ambición, de sus previsibles fallos y de sus decepcionantes aciertos. Borges bus-

[4] *J.L. Borges, «El otro tigre»,* Obra poética, *Alianza-Emecé, pág. 138.*

cando al tigre «que no está en el verso»; Spinoza urdiendo en su ética el «Mapa infinito» del Dios amado al que nada falta; los cabalistas ampliando su búsqueda de un sentido total a los rasgos más contingentes de la Escritura; Carlos Argentino utilizando su precioso Aleph para la confección del inventario, verídico o irrisorio, de un fragmento cualquiera del Cosmos, son algunas de las formas, tan diversas como puedan serlo, del fracaso de esta ambición[5]. En cuanto a los aciertos, tienen por lo general un sabor más amargo o incluso un alcance más trágico. El sacerdote azteca que logra, después de largos sufrimientos, leer la escritura del dios en los dibujos advertidos en el pelaje de una fiera, pierde en ello el ansia de salvación y la voluntad de venganza, y con ellos el sentido mismo de su búsqueda. El rabino de Praga al que la posesión de la palabra del universo confiere un poder creador emparentado con el de Dios, se vale de él para dar nacimiento a un torpe autómata, cuya presencia equívoca y molesta provoca el susto del gato de la sinagoga y el malestar del rabino. Los sabios inventores de Tlön ven coronada de éxito su vasta empresa de crear un universo de papel que suplanta al mundo real, pero por eso mismo este mundo nuevo y creado a partir de cero no hace más que imponer una máscara diferente al universo de siempre, imposible de conocer, y la satisfacción de su triunfo se frustra en el anonimato de la empresa y en el carácter abierto, inacabable de la Enciclopedia[6]. En fin, la inmensa Biblioteca de Babel, una vez que su secreto ha sido desvelado por un hombre de talento, a la vez lógico y lingüista, proporciona a sus moradores la certeza exultante de poseer en ella la totalidad de lo que se puede escribir. A la euforia sucede rápidamente la desesperación, cuando los bibliotecarios se percatan de que el saber absoluto que se les ofrece en los anaqueles, al alcance de la mano, les es a pesar de ello inaccesible; la Biblioteca les resulta tanto más extraña e inviolable cuanto más de cerca se les brinda. Aun cuando ocurra el más improbable de los sucesos, a saber: que entre la monstruosa inmensidad de la letra venga a dar, con aquella verdad que les interesa a ellos personalmente, serán incapaces de reconocerla; la verdad, irreconocible, perdida en un fárrago abrumador que va del absurdo más manifiesto a la falsificación más pérfida, no podrá reconfortarlos con ninguna certidumbre. El catálogo de la Biblioteca, si lo encontrasen, no haría sino remitirlos una vez más al agotamiento de las posibilidades combinatorias. Los libros, inclasificables salvo por la reduplicación de sí mismos o por una cifra, no serían capaces de encontrar en un título la condensación o la promesa de su sentido[7].

[5] *Cf. «Spinoza», en* El otro, el mismo, *Buenos Aires, Emecé Ediciones, 1969, pág. 193; «Una vindicación de la cábala», en* Discusión, *Buenos Aires, Emecé Editores, pág. 55-60; «El Aleph», en* El Aleph, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, págs. 151-169.*

[6] *Cf. «Las ruinas circulares», en* Ficciones, *cit., págs. 61-69; «El Golem», en* El otro, el mismo, *cit., págs. 47-49; «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en* Ficciones, *cit., págs. 13-16.*

[7] *Cf. «La Biblioteca de Babel», cit. Se puede encontrar una discusión del problema del catálogo de la Biblioteca en el artículo de Maurice-Jean Lefevbre, «Qui a écrit Borges?»* (L'Herne, *1964, pág. 224). Lefebvre hace en él la afirmación inexacta de que el catálogo de la Biblioteca es imposible porque supondría una segunda Biblioteca idéntica a la primera. El argumento que ofrece es, sin embargo, de un gran interés y permite llegar a una conclusión diametralmente opuesta.*

Los ecos de «Parábola del palacio» como variaciones de un mito

En el conjunto de estas ficciones, que cabe concebir como etapas en la vía de una exploración que es la de Borges, exploración de las aporías de la letra en cuanto ésta trata de coincidir con el imposible real, «Parábola del palacio» encierra un enigma singular. Este texto ha llamado poco la atención, en líneas generales, de los críticos y de los lectores[8]. No ofrece una inventiva sensacional, no inaugura un símbolo inolvidable como la Enciclopedia de Tlön o el Minotauro que aguarda, en el fondo de su antro solitario, la liberación que aporta su matador. Pero el rigor de su redacción, la densidad y la coherencia de la malla de alusiones que ofrece, hacen de él una suerte de espejo del conjunto de los escritores de Borges. Muchos rasgos dan a este texto un cariz extraño, la pirueta final o el estallido de la fábula parece apagarse en una vislumbre de burla, las veladas contradicciones que tejen la narración, y sobre todo, una ambición oculta y quizá ignorada por el autor mismo. Porque la parábola parece reduplicar la hazaña imposible del poeta cuya memoria evoca. Si no contiene al universo, del que es metáfora el palacio, contiene al menos la alusión evocadora a todos los trazados laberínticos cuyo hilo se despliega a través del universo de los poemas y de los ensayos de Borges.

En este juego de alusiones lo primero que llama la atención es la existencia de por lo menos dos textos que recuerdan, por concordancias temáticas evidentes, al de la parábola. Uno es el ensayo titulado «El sueño de Coleridge[9]», que precede a la parábola en una quincena de años, y el otro uno de los cuentos del *Libro de arena,* publicado diez años más tarde. El ensayo refiere el singular destino del palacio que construyó el emperador mongol Kublai. Una leyenda persa, trasmitida por un compilador del siglo XIV, y conocida en Occidente en fecha tardía, cuenta que el emperador hizo construir el palacio conforme a unos planos revelados por un sueño. En 1798, Coleridge compuso el extraño poema titulado *Kubla Khan.* Al publicarlo, añadía una relación que explicaba las circunstancias de la génesis del poema. En una ocasión en que, enfermo, se había retirado a su casa de campo, el poeta se durmió en su sillón tras haber leído la frase siguiente: «Allí fue donde el khan Kubla hizo construir un palacio que daba a un jardín espléndido. Y así diez mil cuadrados de tierra fértil fueron cercados de un muro.» Al despertar, compuso el poema conforme al recuerdo intacto de un sueño, «si a decir verdad, se puede llamar componer al hecho de ver las imágenes alzarse en uno como objetos reales y producir automáticamente las expresiones correspondientes[10]». Pero, interrumpido en su tarea por una visita inoportuna, se vio imposibilitado de continuar escribiendo al dictado

[8] *Se puede señalar, sin embargo, que Anzieu consagra algunas líneas a «Parábola del palacio» en su artículo sobre los cuentos de Borges. Cf. Didier Anzieu, «Le corps et le code dans les contes de Borges», en* Le Corps de l'oeuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur, *París, Gallimard, 1981, pág. 313.*

[9] *En* Nuevas inquisiciones, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, págs. 25-30.*

[10] *«Du fragment de Koubla Khan», en S.T. Coleridge,* Le Dit du Vieux Marin, *seguido de* Christabel *y* Koubla Khan, *París, José Corti, 1947, pág. 88 (trad. de Henry Parisot).*

del espíritu, porque el recuerdo del sueño se había ahogado en un olvido irreversible. Borges observa que Coleridge no podía conocer las razones de fecha, la leyenda persa de que se ha hecho mención. No sabía, por consiguiente, que el sueño en que le fue otorgada la visión del palacio de Kubla, no era más que el duplicado de un primer sueño al que el palacio mismo debía su existencia. No cabe duda de que en este ensayo tenemos el núcleo de la parábola. Por su común origen soñado, el palacio de Kubla y el poema de Coleridge son esencialmente idénticos. El palacio real no es más que un calco del sueño, una de las señales dejadas por la visión en su afán de existencia. Del mismo modo, en la parábola, si el poema puede contener el palacio, es porque ya sin éste «lo real se asimilaba al sueño». Incluso los rasgos contingentes de la parábola: la atmósfera china, el jardín, el río milagroso de múltiples meandros, la actitud pasiva del poeta, son indicios que evocan el encuentro del poeta inglés y del emperador mongol más allá de «los siglos y los continentes» y de la mutua ignorancia.

El cuento titulado «El espejo y la máscara[11]» es evidentemente una variante de «Parábola del palacio». El Alto Rey, tras alcanzar una victoria sobre el enemigo noruego, hace venir a la corte al poeta Ollan y le encarga de componer un cuento en su honor. El día señalado, el poeta comparece y recita una obra sin mácula, que respeta los antiguos cánones, pero que deja a todo el mundo indiferente. El rey recompensa a su servidor con un espejo de plata y le ordena seguir trabajando. Cuando el plazo previsto se ha cumplido, Ollan comparece en presencia de la corte y lee, trémulo y balbuceante, un poema inaudito, «no era una descripción de la batalla, era la batalla». El rey da al poeta una máscara de oro y lo despide rogándole que trate de superarse. Cuando por tercera vez el poeta se presenta ante el rey, su aspecto ha cambiado, todo sugiere que un terror sagrado se ha apoderado de él. Lleno de temor y de misterio murmura al oído del rey una línea única, como una plegaria o una blasfemia. El rey, fascinado y horrorizado, le ofrece un puñal como recompensa. El poeta se quita la vida al salir del palacio; el Alto Rey renuncia voluntariamente a su corona, yerra hasta su muerte pidiendo limosna por el que fue su reino, y jamás repite la palabra que ha escuchado.

Las concomitancias de esta fábula con el texto que comentamos son evidentes. En las dos tenemos el encuentro de un soberano y de un poeta, encuentro provocado por el primero y en el cual el segundo no desempeña más que un papel pasivo y, por decirlo así, sonambulesco. En las dos historias el poeta produce, o más bien ve cómo surge de él, perfectamente construida, incomprensible, una obra que es cumbre de perfección y que al duplicar el universo del que el otro es el amo, pone en ridículo la realeza de éste y produce en ella un efecto de aniquilamiento. El poeta es aplastado en ambos casos por la justicia vengativa del soberano, cuyas prerrogativas él ha puesto en entredicho. Según una de las versiones de la historia referidas por la parábola, el Emperador exclama «¡Me has arrebatado el palacio!», y allí

[11] *En* El libro de arena, *Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, págs. 99-107.*

mismo el verdugo siega con su espada de hierro la cabeza del poeta. El rey irlandés, menos bárbaro y más cruel, remite al poeta al regalarle la daga, a una justicia que ya no es la suya, sino la del Espíritu ante el cual se reconoce pecador él mismo[12]. Finalmente, en las dos historias el castigo va mucho más allá de la muerte del poeta, pues la obra por la que muere es también arrastrada al aniquilamiento. El rey irlandés del cuento se abstiene de repetir la palabra en que toda la Belleza está encerrada. En la parábola es el narrador mismo a quien incumbe este papel de vengador:

> El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido...

Se encuentran en ambos textos concomitancias de detalle cuya aparente gratuidad las hace dignas de atención. El espejo y la máscara, que dan su título al cuento, corresponden a los dos primeros regalos que el Alto Rey ofrece a Ollan. Con un espejo de plata recompensa el rey la composición «clásica»; una máscara de oro es lo que da al poeta tras haber escuchado el segundo poema. Ahora bien: en el texto de «Parábola del palacio» figuran «espejos de metal» como elementos de que se compone el jardín-paraíso: «un paraíso o jardín cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto». Unos renglones más adelante leemos que los seres sin rostro que pueblan el vertiginoso palacio llevan máscaras de oro: «Negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro vieron con indiferencia sus ojos.» La repetición de estos dos términos en las dos variantes del mito que enfrenta al soberano y al poeta no debería ser puramente casual. En efecto, la función del espejo parece bastante fácil de descubrir. Es probablemente la señal del desdoblamiento esencial en el relato: anuncia la aparición de un objeto, el poema, que va a contener el calco perfecto de otro, el palacio. Sabido es, por otra parte, que el espejo es un material de laberinto particularmente eficaz; y por último, que ocupa un lugar preeminente, y sumamente visible, entre los temas característicos y obsesivos de Borges.

La presencia de la máscara de oro parece, por el contrario, menos explicable de buenas a primeras. La aparición más sorprendente del tema de la máscara en la obra de Borges se produce, creemos, en uno de sus primeros cuentos, el del tintorero enmascarado Hakim, publicado en la colección *Historia universal de la infamia.* El tintorero es un hereje musulmán que aparece en el relato siempre enmascarado, primero con una cabeza de toro, después con un velo recamado de piedras. De esta máscara y del rostro que oculta, cuyo brillo cegador está vedado a la mirada de los mortales, hace él la señal de su mandato celeste y el misterio central de la religión que él predica. El mito fundacional de su doctrina refiere que la cabeza decapitada del profeta moró en el cielo y fue sumida en la luz divina, de la que conserva sus propiedades sublimes y cegadoras. Las palabras pronunciadas un día por una con-

[12] *Ibid.* pág. 106: «*En el alba —dijo el poeta— me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema. Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu*».

cubina hacen sospechar de una mixtificación. Dos discípulos arrancan el velo del profeta; su rostro, corroído por la lepra y atroz, se manifiesta a ojos de todos. La multitud lo atraviesa entonces con sus lanzas.

Ahora bien: entre los textos que Borges atribuye a «La aniquilación de la rosa», el gran libro del profeta enmascarado, hay dos que guardan estrecha relación con el problema que nos interesa. Uno de ellos afirma: «Mi cara es de oro». El segundo encierra la primera aparición de una frase que después había de hacer fortuna en la obra de Borges, que la utilizaba bajo toda suerte de formas, dotándola de cierto número de atribuciones apócrifas: «Los espejos y la paternidad son abominables porque multiplican el número de los humanos.» La asociación, inducida por esta sentencia, entre los espejos y la paternidad, que parece extraña a simple vista, la reafirma de muchas maneras el poema que Borges dedica al terror de los espejos, experimentado desde su infancia. En él se encuentra en lugar destacado una referencia a Hamlet:

Claudio, rey de una tarde, rey soñado,
no sintió que era un sueño hasta aquel día
En que un actor mimó su felonía
con arte silencioso en un tablado.

Como también la evocación de un aliento misterioso que de vez en cuando empaña los espejos, «Hálito de un hombre que no ha muerto»:

Prolongan este vano mundo incierto
En su vertiginosa telaraña;
A veces en la tarde los empaña
El hálito de un hombre que no ha muerto. [13]

Este «hombre que no ha muerto» bien pudiera encubrir una referencia al padre, y más precisamente al padre muerto. Esto es un todo caso lo que sugiere la semejanza de este verso con otro con que termina el soneto titulado «La lluvia», aunque en su tono, en el presente caso, no sea ya inquietante, sino de melancólico sosiego:

Esta lluvia que ciega los cristales
Alegrará en perdidos arrabales
Las negras uvas de una parra en cierto
Patio que ya no existe. La mojada
Tarde me trae la voz, la voz deseada,
De mi padre que vuelve y que no ha muerto. [14]

En la historia del tintorero enmascarado, como en las dos variantes del mito del soberano y del poeta, el rostro del personaje divino o regio es un objetó peligroso de ver. El rostro del tintorero, que moró en el cielo cuando su cabeza cortada fue depositada ante el trono del Altísimo, emite un destello deslumbrador que los ojos no puede soportar. En «El espejo y la máscara», el poeta, que es también un perfecto cortesano, se inclina ante el rey, al anunciar éste la recompensa que le promete

[13] *«Los espejos», en* Obra poética, *págs. 126-128.*
[14] *«La lluvia», en* Obra poética, *pág. 135*

por su obra, y le dice: «Rey, la mejor recompensa es ver tu rostro.» En «Parábola del palacio» las gentes se prosternan al paso del cortejo imperial, «pero un día arribaron a una isla en que alguno no lo hizo, por no haber visto nunca al Hijo del Cielo, y el verdugo tuvo que decapitarlo». La parábola hace salir a escena, pues, a un súbdito anónimo del emperador, cuyo crimen, castigado con la muerte, es simplemente el de ver a su soberano por primera vez, el de conocerlo antes de poder reconocerlo. La presencia de este incidente no puede obedecer tan sólo al deseo de redondear la atmósfera exótica mediante un suplemento de color local. Si en este texto, tan denso y tan breve, el poeta y el morador de la isla parecen los dos bajo la espada del verdugo, ello sugiere necesariamente la analogía de los delitos de que se han hecho culpables. Al levantar los ojos por primera vez al semblante del Hijo del Cielo, el isleño desenmascara al Emperador, ve su rostro sin ver la dignidad de que está revestido; al no reconocer los rasgos del soberano, pone su cara al desnudo.

¿Pero no es acaso de este mismo orden el crimen del poeta? El poeta dice en un verso, en una palabra, el enorme palacio, el palacio que es el ser mismo del Emperador como tal, el lugar que han edificado «las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado». El palacio resume y hace presente la Historia a la que el Emperador debe su condición y su dignidad. Al apoderarse de un significante que lo contiene, el poeta disocia al Emperador de esta Historia. La máscara de esplendor que lo recubre le es así arrebatada, reduciéndolo a una indigna desnudez. La indiferencia, la pasividad mostradas por el poeta mientras recorre el palacio son señales de su inocencia, de su falta de complacencia en las formas de esplendor y de las complejidades de la máscara: sus ojos vieron con indiferencia «negras cabelleras y negras danzas y complicadas máscaras de oro», «...el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos)». De esta posición de ausencia, en medio del concierto de los cortesanos maravillados por el prestigio del espectáculo, es de donde el poeta parece cobrar fuerza para recitar su composición. Insensible a lo que va, es capaz de tocar algo invisible, no manifiesto, y que es sin embargo el soporte de todo lo que ve. Él no es captado como una figura, una marioneta suplementaria en el velo tejido del sueño. He ahí en lo que él puede realizar la gran revelación, recitando el *Witz* colosal que desgarra el velo y desbarata su teatro de ilusiones. Este poeta que mira con indiferencia, que permanece extraño a los espectáculos que maravillan, es el «puro sujeto del conocimiento» tal y como Schopenhauer lo concibe, el sujeto capaz de ver un más allá del fenómeno, precisamente en la medida en que su voluntad se desinteresa totalmente de lo que ve:

> Mas por excepción ocurre que experimentamos una elevación momentánea de nuestra inteligencia intuitiva; en seguida vemos las cosas de un modo completamente distinto: no las concebimos según sus relaciones, sino según lo que ellas son en sí y por sí; y de pronto, junto con su existencia relativa, percibimos también su existencia absoluta (...) Lo que reconocemos, pues, así son las ideas de las cosas, y la sabiduría que se expresa por esas ideas es mucho más alta que el simple conocimiento de las relaciones. Nuestro ser se desentiende al mismo tiempo de las relaciones y nos convertimos de repente en el puro sujeto del conocimiento (...) La condición exterior es que seamos totalmente ajenos a la escena contemplada, que nos quedemos totalmen-

te desprendidos de ella y que no nos veamos comprometidos en ella por una participación activa [15].

La pasividad del poeta lo asimila, pues, al sabio y al artista vistos por Schopenhauer ¿Pero no es también a este pensador, tan caro a Borges, a este «Schopenhauer que descifró acaso el universo», a quien se refieren ciertos componentes más esenciales del texto: la suntuosidad alucinante del palacio, su duplicidad en la unidad indivisible de una palabra, la metáfora de la máscara en tanto que debe rendir cuentas del sentido de la totalidad de lo visible?:

...la esencia íntima de todos los fenómenos, lo que se manifiesta y aparece en cada uno de ellos, es un elemento siempre uno e idéntico, que se desprende con una nitidez cada vez mayor: lo que se muestra, pues, en los millones de figuras variadas hasta el infinito, y lo que así nos ofrece el espectáculo más confuso y más barroco, sin principio ni fin, es este elemento único, oculto tras todas estas máscaras y revestido de un velo tan tupido, que llega a no reconocerse ya a sí mismo [16].

Esta cita nos da la clave de otra dimensión del acto del poeta. Al recitar el poema que contiene, entero y minucioso, el enorme palacio, éste no nos devuelve, como podríamos creer, cada objeto y cada detalle. Recupera más bien la raíz, que idéntica siempre, constituye la fuente de cada uno de los elementos del palacio, raíz presente toda ella en cada una de las formas y que trasciende al espacio y al tiempo en que el palacio parece extenderse. No es pues por ser un calco del palacio real por lo que la palabra del poeta lo contiene, sino por remontarse, a partir de lo real, hacia la idealidad que lo trasciende y se manifiesta a través de él. El relato tradicional referido por la parábola parece, pues, obedecer, por el fondo de su inspiración, a una filosofía decididamente idealista. En la unidad indisolubre del poema dicho relato contempla el modelo de la pluralidad imposible de totalizar que el palacio encierra. Sin embargo, si se puede interpretar el relato en este sentido, es claro que el texto de la parábola no se puede leer como la revisión alegórica-didáctica de un sistema de pensamiento: su ambigüedad y la irrisión con que termina impiden semejante reducción. Se puede decir tan sólo que el recuerdo de Schopenhauer y del modo como éste concibe las relaciones entre la representación y la voluntad, forma parte de los incentivos que contribuyen a estructurar el relato. Hay ahí un indicio, entre otro muchos, que induce a ver en el palacio de la parábola una alegoría del universo, alegoría voluntaria y elaborada de manera calculada.

El palacio alegórico o las figuras del laberinto

Vamos a tratar de examinar los medios empleados para la construcción de esta

[15] *Schopenhauer,* Le Monde comme volonté et comme représentation, *París, PUF, 1966, pág. 1099 (Trad. fr. de A. Burdeau).*

[16] *Ibid. pág. 1039.*

alegoría. El poema de Coleridge no informa de que el palacio soñado por el emperador mongol Kubla está ceñido de murallas:

En Xanadu, él, Kubla Khan
Levantó un fastuoso palacio:
donde Alfeo, el río sagrado, descendía
por cavernas insondables al hombre
hasta un mar sin sol.
Dos veces cinco millas de tierras fértiles
fueron así ceñidas de torres y murallas [17].

Por el contrario, el palacio que el Emperador Amarillo de la parábola muestra al poeta no tiene límite discernible; como el laberinto del que habla un poema del *Elogio de la sombra,* no tiene ni fin ni principio, ni centro ni muro de demarcación:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro [18].

Es imposible señalar un punto de partida al recorrido del cortejo imperial: «Fueron dejando atrás, en largo desfile, las primeras terrazas occidentales que, como gradas de un casi inabarcable anfiteatro, declinan hacia un paraíso o un jardín (...)» Se diría que comenzamos a seguir a los visitantes del palacio cuando su movimiento ha comenzado ya, cuando ha dejado ya un pasado detrás de sí.

La frase induce a suponer que «las primeras terrazas occidentales» corresponden al espacio recorrido en primer lugar. Pero esta precisión es ilusoria, en la medida en que ignoramos en relación a qué hito deberíamos situarla. Que las terrazas sean comparadas a las gradas de un anfiteatro implica su circularidad, y a partir de ahí ya no entendemos qué quiere decir «occidentales». Este anfiteatro casi infinito nos aleja indefinidamente del punto de partida del cortejo. Sus gradas declinan hacia un jardín «cuyos espejos de metal y cuyos intrincados cercos de enebro prefiguraban ya el laberinto». Esta acotación, como por lo demás la mayoría de las que describen el movimiento del cortejo, en el curso del cual el palacio es mostrado al poeta, tiene esto de notable: que no permite hacer referencia a un presente, a un *hic et nunc*. Las terrazas han sido ya rebasadas cuando la narración acaba de nombrarlas: antes de que aparezcan, pertenecen ya al pasado. Del mismo modo, el jardín-paraíso no es un laberinto, prefigura ya un laberinto futuro. Esta estructura temporal mimetiza el carácter inaprensible del presente, como la ausencia de un verdadero comienzo hace referencia a la imposibilidad de pensar en un estado original, del lenguaje o del mundo.

[17] *Coleridge, «Kubla Khan», op. cit. pág. 91:*
In Xanadu dib Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree: / Where Alphaeus, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man / Down to a sunless sea. / So twice five miles of fertile ground / With walls and towers were girdled round.

[18] *«Laberinto», en* Obra poética, *pág. 132.*

Es sabido que este mundo, Borges no parece capaz de representárselo de otro modo que bajo el aspecto de una maqueta laberíntica. El palacio de la parábola se manifiesta cada vez más, a medida que la lectura progresa, construido al modo de una constelación de figuras del laberinto. El círculo «casi inabarcable» que forma la serie de terrazas es la primera de estas figuras. El jardín-paraíso, hacia el que éstas declinan, es la segunda. Al afirmar el texto que este jardín prefigura el laberinto ¿habría que deducir que no lo es aún? Es empero una región embrujada, de la que los visitantes del palacio no llegan a encontrar la salida. Aun después de haberla encontrado, persiste en ellos el «sentimiento de estar perdido», que los acompañará hasta el fin. Luego resulta que no va a aparecer ningún laberinto que lo sea más propiamente. Esta contradicción se propone quizá revelar que la característica esencial del laberinto está menos en la dificultad de encontrar la salida que en la indeterminación de la entrada. Un sitio no puede ser plenamente el lugar de extravío y de la pérdida si es reconocible como tal. Es contradictorio saber que se está en un laberinto, si el laberinto es por definición un lugar en donde no se sabe dónde se está. El jardín-paraíso que lo prefigura es, pues, un laberinto en el sentido más estricto del vocablo. Su ambigua denominación ya lo sugiere al connotar un Edén en el que es preciso ver una figura de la infancia, del jardín rodeado de una alta verja, o de la biblioteca paterna de la que a veces uno se da cuenta de que nunca ha salido [19]. Pero el nombre de jardín-paraíso evoca también sin duda el célebre título de un poema barroco y casi ilegible: «Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos» [20]. La cerrazón-apertura es otra propiedad fundamental del laberinto. Como dice Asterión, «sus puertas y también a los animales [21]». Tal superabundancia de puertas equivales, sin embargo, a su ausencia, puesto que la guarida del Minotauro, su soledad en el fondo de su prisión, no están menos inviolablemente selladas.

Por último, todos los elementos del jardín son a su vez figuras de laberinto, laberintos parciales. Sus espejos de metal evocan la multiplicación al infinito de espacios inhabitables, sus cercos de enebro recuerdan los dédalos de verdura de los jardines barrocos. Las rectas circulares que trazan sus avenidas son un indicio manifiesto de los desórdenes que, para la lógica del sentido común, introduce el infinito, «este concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros» [22]. Borges confiesa, en su ensayo, que ha soñado con escribir la historia del infinito. En él daría un lugar de honor, escribe, a «las conjeturas de ese remoto cardenal alemán —Nicolás de Krebs, Nicolás de Cusa— que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera [23]». Las avenidas del jardín-paraíso, co-

[19] *Cf.* *«Essai d'autobiographie», en* Livre des préfaces, *París, Gallimard, 1980 p. 238. Véase también,* Historia de la noche, *Emecé, 1977, p. 140.*

[20] *Se trata del poema de Pedro Soto de Rojas,* Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos, *publicado en 1652.*

[21] *«La casa de Asterión» en* El Aleph, *Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 67.*

[22] *«Avatares de la tortuga», en* Discusión, *op. cit.*

[23] *Ibidem.*

mo la recta alucinante y polimorfa de Nicolás de Cusa, tienden a trasladar las aporías del infinito al lenguaje de lo imaginario.

No ha de sorprender, por tanto, que los visitantes del palacio deban recurrir, para encontrar la salida de este jardín fantasmagórico, a la observación de los astros, y sobre todo, al oportuno sacrificio de una tortuga. Es preciso ver en la elección del animal sacrificado una alusión a la más poética de las paradojas eleáticas, porque es de esta paradoja de donde se derivan, a los ojos de Borges, todas las perspectivas vertiginosas de lo que Blanchot, siguiendo a Hegel, denomina el mal infinito[24]. Los argumentos, basados en el *regreso ad infinitum,* que encarnan estas perspectivas, son «avatares de la tortuga».[25]

Desde que el texto comienza a desplegar ante nosotros el camino recorrido por el cortejo imperial, se nos lleva a reconocer, en la zona que atraviesa, no un espacio real, o incluso imaginable, sino una colección aparentemente desordenada de objetos emblemáticos, de jeroglíficos en el sentido en que se empleaba esta palabra en el siglo XVII. Estos objetos —el anfiteatro de las terrazas, el paraíso o jardín, las avenidas rectas y secretamente encorvadas, la tortuga ofrecida en sacrificio— están presentes en el palacio, pero menos como elementos de una geografía que como referencias alusivas a las paradojas matemáticas del infinito y del continuo.

Otro tanto sucede en la continuación del relato. Cuando el cortejo consigue verse libre del hechizo del jardín, entra en una topografía desordenada que es imposible poner en relación con la parte ya conocida del palacio: «Antecámaras y patios y bibliotecas recorrieron después y una sala hexagonal con una clepsidra (...)». Cada uno de los términos que designan las etapas del viaje es una nueva figura del laberinto. Las antecámaras y los patios son indicios de carácter excéntrico, falto de centro, del palacio. De nada más que de patios y de corredores está hecho el palacio cretense de Asterión: su casa está privada de sosiego, desprovista del espacio estable y tranquilizante de la sala o de la cámara. Los elementos de que se compone son sitios de paso y no lugares de estancia. Del mismo modo el palacio de la parábola impulsa a sus visitantes a realizar un movimiento continuo: están condenados a ver desfilar puras formas, espacios inhabitables, cada uno de los cuales representa la promesa de encontrar en el siguiente la parada y la calma. A esta expectativa nada responde, como no sea la «sala hexagonal con un clepsidra». Pero la clepsidra no hace más que traducir lo que simboliza ya la serie de las antecámaras y de los patios, la imposibilidad de detener la fluencia o, lo que equivaldría a lo mismo, de dotarla de un sentido. La sala hexagonal, unida a las bibliotecas, constituye por otra parte una alusión transparente a esta otra metáfora del universo edificada por Borges con el nombre de Biblioteca de Babel. La alusión encierra aquí una inversión, porque la incorruptible y secreta Biblioteca de Babel extiende en todas las direcciones su red inmensa y acaso infinita de salas hexagonales. En el palacio, en cambio, a las bibliotecas

[24] *Maurice Blanchot, «L'infini litteraire: l'Aleph», en* Le livre à venir, *París NRF-Gallimard, coll. «Idées».*
[25] *Título del ensayo de* Discusión *ya citado.*

plurales se opone una sala hexagonal única. Ocasión tendremos de volver a esta inversión que tal vez sea el indicio de una oposición radical entre la biblioteca y el palacio.

El viaje del cortejo imperial comprende seguidamente el cruce de muchos ríos, o bien los muchos cruces de un mismo río. Se podría ver en este río un eco del poema de Coleridge:

> Cinco millas de meandros en movimiento laberíntico a través de bosques y valles corría el sagrado río, luego alcanzaba las cavernas insondables al hombre y se zambullía tumultuoso en un océano sin vida; y en medio de este tumulto, Kubla oyó desde lejos voces ancestrales profetizando guerra [26].

Pero es muchísimo más probable que la identidad vacilante del río se refiera a la sentencia de Heráclito:

> En los mismos ríos entramos y no entramos, estamos y no estamos [27].

El río de Heráclito resuena de muchas maneras en la obra de Borges, especialmente en su poesía. Como el espejo, parece referirse a una entidad dubitativa o amenazada; es el mismo del que se espera y se teme que pertenezca ya al otro. Como la clepsidra, él es figura del tiempo, y por tanto figura ideal del laberinto, cuyo modelo perfecto es el tiempo. Porque el tiempo es «la recta irreversible y de hierro», que oculta y recubre, según el postulado de las doctrinas del eterno retorno, un círculo. Es el árbol ramificado al infinito, donde, a cada nudo, a cada instante, brotan las ramas de todos los futuros posibles. El río, en tanto que metáfora del tiempo, es también todo eso, pero es más, es la metáfora misma, la metáfora por antonomasia.

La primera metáfora es el río. Las grandes aguas. [28]

En el relato de la parábola, el cruce de los ríos o los cruces del río ocupan una especie de centro ideal. Es significativo que en este punto no encontremos ni una cosa ni un lugar, sino la figura que designa una presencia evanescente. Allí donde esperaríamos el fundamento del palacio, el punto al que tendería su malla laberíntica, no encontramos más que este río o estos ríos, y en ellos la simple referencia a otro lugar indeterminado o, por ventura, el doble del palacio reflejado en la superficie reluciente. Y es a partir de este punto, que no es más que un agujero, un abismo, desde donde el palacio despliega su vertiginosa inmensidad; es por la ausencia de fundamento, o por el fundamento en una ausencia, por lo que el palacio se ase-

[26] *Coleridge,* Kubla Khan, *op. cit. p. 92:*
Five miles meandering with a mazy motion / Through wood and dale the sacred river ran, / Then reacherd the caverns measureless to man, / And sunk in tumult to a lifeless ocean: / And mid this tumult Kubla heard from far / Ancestral voices prophesying war.

[27] *Diels,* Fragmente der Vorsokratiker, *I, Heráclito, Fragmento 49a.*

[28] *«Metáforas de las mil y una noches», en* Historia de la noche, *p. 21.*

meja cada vez más a un tapiz alucinante, a una vastedad estéril cuyo esplendor es el del espejismo [29]:

lo real se confundía con lo soñado o, mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño. Parecía imposible que la tierra fuera otra cosa que jardines, aguas, arquitecturas y formas de esplendor.

En las revueltas del palacio-laberinto no se produce ningún encuentro, como no sea un encuentro frustrado: la visión fugitiva de un ser misterioso, el «hombre de piedra»:

una mañana divisaron desde una torre un hombre de piedra, que luego se les perdió para siempre.

La aparición de esta figura coincide con la segunda referencia que en el texto se hace a algo permanente, definitivo. La primera se hace cargo del sentimiento de extravío («sentimiento de estar perdidos») que se apodera de los visitantes del palacio al entrar en el jardín y que en adelante les acompañará hasta el final. En ambos casos lo que se conserva, lo que se mantendrá hasta el fin, es una pérdida: desaparición, pérdida definitiva del hombre de piedra, sentimiento definitivo de haberse extraviado, de estar perdido. Si se admite la hipótesis de que los dos sucesos que implantan esta dimensión de la pérdida son correlativos, podremos tratar de descifrar el significado del hombre de piedra. Este representará lo que se puede encontrar en el palacio, lo que será susceptible de desvelar, o por lo menos de arrancarle su secreto. Ahora bien: para quienes se aventuran en el laberinto, el Minotauro es a la par objeto de temor y de una esperanza que va en aumento conforme la salida se hace más improbable. El Minotauro es el único secreto del laberinto, el único ser con que uno puede esperar encontrarse. Por la muerte que él generosamente otorga, es promesa de liberación; simétricamente, Teseo es para el Minotauro un matador al que se espera con impaciencia, un redentor. En el poema «El laberinto» se encuentra la evocación de esta espera recíproca:

Zeus no podría desatar las redes
De piedra que me cercan. He olvidado
Los hombres que antes fui; sigo el odiado
Camino de monótonas paredes
Que es mi destino. Rectas galerías
Que se curvan en círculos secretos
Al cabo de los años (...)
Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
Es fatigar las largas soledades
Que tejen y destejen este Hades
Y ansiar mi sangre y desear mi muerte.

[29] *El palacio de Kubla es, en Coleridge también, una alucinación brillante suspendida en el abismo:* The shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the wawes / Where was heard the mingled measure / From the fountain and the caves. It was a miracle of rare device / A sunny dome with caves of ice. *La sombra del palacio del placer / flotaba a medio camino en las olas; / Donde se oía la medida mezclada / de la fuente y de los abismos. / Era un milagro de raro diseño / este palacio de placer con abismos de hielo.*

Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
Este el último día de la espera. [30]

El hombre de piedra, como el Minotauro, tiene una naturaleza compuesta, dividida en dos mitades monstruosamente heterogéneas. Parece desempeñar en el palacio el papel de un Minotauro que permaneciese por siempre inencontrable. Su evanescente aparición coincide con la pérdida de toda referencia cronológica precisa y de toda posibilidad de ver el palacio como un espacio organizado, sujeto a un plano global. De todas las figuras del laberinto que salpican el palacio, la del hombre de piedra es la más amenazadora, pero también la más velada.

Los números ordinales y el nombre

En el texto de la parábola, el orden cronológico de los acontecimientos y las relaciones de concatenación en el espacio descrito tienden a complicarse cada vez más conforme el relato adelanta. Sin embargo, esta tendencia se invierte en la última frase que describe el recorrido del palacio. Aquí vuelve a reinar un orden, puesto de manifiesto en la imagen de las torres que cada cien pasos cortan el aire:

Cada cien pasos una torre cortaba el aire; para los ojos el color era idéntico, pero la primera de todas era amarilla y la última escarlata, tan delicadas eran las gradaciones y tan larga la serie.

Estas torres que jalonan de manera tan visible y tan regular la marcha de los viajeros son el paraíso de las terrazas por las que comienza el deambular a través del palacio. Del mismo modo que el anfiteatro de terrazas era casi imposible de abarcar, las torres con su medida disposición forman una serie cuya inmensidad frisa en el infinito. El que el color sea indiferenciable entre dos torres contiguas nos sugiere que entre los dos colores media una diferencia infinitesimal. Ahora bien: como la diferencia de color entre la primera torre y la última es una cantidad finita, el número de desvíos infinitesimales de los que esta diferencia es la suma, debe ser infinito, y por consiguiente, también el número de torres. Mediante la disposición de las torres se evoca, una vez más, una especie de figura sensible de los aspectos de las matemáticas que por hacer referencia a la noción de infinito son paradójicos con respecto a la intuición. La serie «infinita» de torres parece desempeñar la función de retrasar indefinidamente la salida del palacio, como el anfiteatro infinito de terrazas, al principio del relato, hacía inimaginable su entrada. Lo que esta construcción pone de relieve es la necesidad de concebir el palacio como algo donde no se entra, de donde no se sale y que, por consiguiente, no tiene límites. Desde esta perspectiva es sumamente chocante que el acontecimiento más paradójico de todos, la creación del poema que es el retrato fiel y completo del universo-palacio, ocurra precisamente al pie de la penúltima torre. Esta penúltima torre es tan inexplicable como «la inexplicable Penúltima» por la que se está condenado a llevar luto

30 *«El laberinto», en* Obra poética, *op. cit. pág. 331.*

en el poema en prosa de Mallarmé. Pues si la serie de torres es infinita, se puede en rigor concebir una última torre, pero no una penúltima. Se puede, en efecto, designar el último punto de un segmento, aunque esté compuesto de un número infinito de puntos; por ejemplo, el punto en que Aquiles alcanza a la tortuga. Por el contrario, el penúltimo, el punto que precede inmediatamente al punto en que la alcanza, es impensable, pues por próximo que un punto dado se encuentre al extremo de un segmento, siempre habrá una infinidad de puntos que los separen.

El estudio de los números ordinales da una idea clarísima del problema. Un ordinal se define como una clase de conjuntos isomorfos en relación con lo que se llama un buen orden. Se dice que un conjunto está dotado de un buen orden cuando está ordenado y cuando todo subconjunto, de este conjunto, tiene un elemento más pequeño que todos los demás. Esto supone que a todo número de un conjunto bien ordenado se le podrá señalar el número que lo sigue inmediatamente. El siguiente inmediato de un número x será el elemento más pequeño del conjunto de los números que son mayores que x. Por el contrario, no siempre se podrá señalar el elemento que precede a un número dado. Se demuestra que todos los conjuntos sin excepción son susceptibles de estar dotados de un buen orden; los ordinales agotan todo conjunto, y si hubiese un universo o un conjunto de todos los conjuntos, ellos podrían agotarlo. En un conjunto bien ordenado cabrá encontrar puntos de acumulación a mano izquierda, pero no a mano derecha ¿Qué significa esto? Significa que si uno se coloca en un punto cualquiera, A, del conjunto bien ordenado, digamos, de izquierda a derecha, se podrá decir en todos los casos cuál es el primer punto del conjunto situado inmediatamente a la derecha de A; pero en cambio, no se podrá siempre decir cuál es el punto situado inmediatamente a la izquierda. Si nos encontramos con que A es un punto de acumulación a la izquierda, cualquiera que sea el punto B del conjunto bien ordenado que se tome a la izquierda de A, habrá un punto C situado entre B y A y que pertenezca al conjunto. De aquí se deduce, naturalmente, que hay una infinidad de ellos[31].

Los ordinales no forman un conjunto, pero están sin embargo bien ordenados. El primer ordinal infinito es N y corresponde al conjunto de los enteros naturales (1, 2, 3, ...). N, llamado también Aleph O, es el primer punto de acumulación a la izquierda en la serie de los ordinales; en efecto, es imposible designar el número que lo precede inmediatamente porque este número, que sería el mayor de los números naturales, no existe. El ordinal N es pues el número que sigue inmediatamente a toda la serie de los enteros naturales (se puede concebirlo, por ejemplo, como el límite de una sucesión que tuviera por índice los enteros). El primer ordinal correspondiente a los conjuntos de cardinales más que enumerables se llama

[31] *Borges conoce la teoría de los ordinales por lo menos a través de una obra de Russell,* Introduction to Mathematical Philosophy *(1919). Este libro es objeto de un elogio muy encendido de Borges en su ensayo* «La carrera perpetua de Aquiles y la tortuga» (Discusión). *Russell en esta obra que pretende ser accesible a los no matemáticos, define los ordinales y da un bosquejo de su teoría plenamente suficiente. Véase Russell,* Introducción à la Philosophie mathématique, *París, Payot, 1970, p. 112-120.*

Aleph 1. Se ve, pues, que los ordinales poseen la siguiente particularidad: cada ordinal se denomina según el conjunto de los ordinales que lo preceden. Así el primer ordinal estrictamente superior a todos los números enteros naturales se llama N, es decir, tiene el mismo nombre que el conjunto de los enteros naturales.

Es curioso por tanto que veamos aparecer en nuestra parábola una estructura análoga; lo que el poeta pronuncia cuando recita su composición es el nombre, en el sentido pleno y místico del término, del palacio. Este nombre del palacio viene dado antes de que el palacio se haya acabado, justamente antes de que se haya llegado a la última torre que representa la terminación de lo que se debía enseñar al poeta. Esta torre se revela, pues, como la que del palacio no se puede alcanzar. Si se miran las cosas a través desde el modelo de los ordinales, la última torre ha de interpretarse como el primer ordinal superior a todos los del palacio, y por tanto, como el nombre del palacio. Ella nombra a su conjunto; por tanto, es por esencia extraña al mismo, no forma parte del palacio.

El texto parece así incorporarse, de una forma imaginada y precisa a la vez, a la formalización por la que se instauran las matemáticas modernas[32]. Por la constitución misma del relato alegórico y por el arreglo de los detalles, la parábola nos dice que no hay un todo, porque, para nombrar a ese todo, habría que suponer un elemento que fuera exterior al mismo. El ordinal de un conjunto no es un elemento del conjunto, es un número que es estrictamente superior a todos los elementos del conjunto. Ahora bien: este ordinal es precisamente el que le da su nombre. Este hecho está ligado a la inexistencia de un conjunto de los ordinales. Un conjunto de ordinales daría lugar a una paradoja análoga a la célebre paradoja de Russell por la que se demuestra que no puede haber un conjunto de todos los conjuntos. Si el conjunto de los ordinales existiese, podría estar dotado de un buen orden y tener por tanto un ordinal. Pero si este ordinal no perteneciese al conjunto de los ordinales, el conjunto de los ordinales sería incompleto y por tanto contradictorio. Si en cambio le pertenecía, este ordinal sería el más grande de todos ellos; luego se demuestra fácilmente que éste no existe, estando en la naturaleza de cada ordinal el tener un siguiente. Del mismo modo, el conjunto de todos los conjuntos es contradictorio. Si existiese, el subconjunto formado por todos los conjuntos que no se contienen en sí mismos existiría igualmente. Pero este conjunto es imposible, porque si él mismo se contiene, entonces no se contiene; y si no se contiene, entonces se contiene.

Decir que no hay conjunto de los ordinales equivale en efecto a decir que no hay conjunto de todos los conjuntos y, en última instancia, que no hay un todo, es decir, que el universo no es uno. Es lo que demostraba ya el viejo argumento contra los monistas formulado por el sabio chino Chuang Tzu, que Borges cita entre las formas de *regressus ad infinitum:* los Diez Mil Seres no se reducen a la unidad, porque la unidad y la declaración de esta unidad hacen ya dos, y estos dos y la declara-

[32] *Cf. Bertrand Russell, «Mathematical logic as based oh the theory of types» (1908), en* Logic and Knowledge. Essays 1901-1950, *Londres, George Allen and Unwin, 1956, Robert C. Marsh ed.*

ción de su dualidad hacen ya tres, etc. El argumento de Chuang Tzu es un prefiguración sumamente exacta del modo de construcción de los ordinales.

Las paradojas evocadas por el relato pueden reducirse a la paradoja fundamental de lo incompleto del universo. El palacio, a pesar de toda su riqueza, no está edificado más que sobre la carencia de un elemento que, por esencia, le ha sido sustraído. Este elemento será su nombre, la «palabra del universo», buscada en vano por los descendientes del poeta. Al restituir este elemento ausente, este algo que lo completaría y lo encerraría en sí mismo (un solo verso, una sola palabra), el poeta realiza una obra nihilista. Al introducir en el palacio el límite que éste no puede contener, destruye justamente aquello que era su fundamento y su asiento. Si la Biblioteca de Babel es insensata, es porque ella es completa, porque agota las posibilidades combinatorias[33]. El palacio debía a su falta de plenitud su significado, su belleza y, por tanto, el goce que podía procurar a su legítimo propietario. Es, pues, de plena justicia que el Emperador Amarillo, comprendiendo la gravedad del entuerto, ordene la ejecución inmediata del poeta.

Un texto estructurado como un sueño

El examen de la construcción alegórica de la parábola a que nos hemos dedicado permite hacer la observación siguiente: la disposición de los objetos contenidos en el palacio, tal y como el relato los enumera, hace pensar en la de los elementos del contenido manifiesto de un sueño. Porque cada uno de los objetos funciona, en efecto, como la punta visible de una construcción significante más vasta. La lectura del texto, es decir, la restitución de la sintaxis por la que estos diversos elementos están articulados, impone el seguimiento de las cadenas asociativas que a partir de cada uno de ellos, atraviesan el conjunto de la obra de Borges. La coherencia del texto se hace sentir en primer lugar por su belleza; pero no se puede encontrar al final de un análisis, si no es a costa de explorar lo que en cada punto es evocado por la estructura de la alusión.

La analogía con el sueño viene sugerida además por ciertas particularidades que surgen al final del relato. Según hemos observado ya, su conclusión no es unívoca: se nos dan tres versiones diferentes de la historia. Según la primera de ellas, el poeta es condenado a muerte y ejecutado por el verdugo; la segunda afirma que el palacio fue abolido, fulminado en el instante mismo de la emisión del poema. Las fuentes tradicionales implícitas responden de la veracidad de estos relatos. Por último la tercera versión es debida al narrador mismo y se realiza a expensas de las otras dos, que son tratadas despectivamente de puras «ficciones literarias». Estas diferentes versiones parecen a primera vista contradictorias: la una afirma la destrucción del palacio; la otra la destrucción del poeta, la tercera afirma que la destrucción era merecida, y atenta contra la memoria del poema. Pero una de las variantes de la parábola,

[33] *Es lo que parece admitir Borges en un texto reciente, donde él imagina que la frase de Heráclito, «Todo corre», se habría encontrado por tanteos combinatorios, sobre el principio de adosar «todo» a un verbo cualquiera. Borges afirma que la frase no tendría entonces sentido alguno.*

el cuento de «El espejo y la máscara», nos ha enseñado que las tres versiones que parecen excluirse son compatibles e incluso complementarias. La existencia del poema atenta de manera irreversible contra la existencia misma del soberano y de sus prerrogativas. He ahí por qué el rey de Irlanda se convierte en un mendigo vagabundo y por qué el Emperador Amarillo grita «Me has arrebatado el palacio»; tal es el sentido de la versión de la parábola que refiere la desaparición del palacio. Esta no excluye, sino que al contrario exige, que el poeta sea castigado de manera implacable e inmediata; Ollan se suicida a la puerta del palacio; el poeta de la parábola muere bajo la espada de hierro del verdugo. El poema no sobrevive a la desaparición de los dos autores principales del drama; se pierde para siempre, sea como en el cuento, en el silencio del rey que es el único depositario de su secreto, sea como en la «Parábola del palacio», víctima del menosprecio del narrador: «El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido (...).»

La contradicción es pues, como en el sueño, sólo aparente; las tres versiones de la historia presentadas como disyuntivas han de ser consideradas de hecho como conjuntivas:

> En el caso en que, contando el sueño, se tiene tendencia a emplear la expresión «o bien o bien»: «era un jardín o bien una habitación», eso no significa que el pensamiento del sueño ofrecía una alternativa; hay ahí un «y» y una simple sucesión. El «o bien o bien» nos sirve, las más de las veces, para expresar el aspecto confuso de un elemento del sueño, confusión que aún puede aclararse. La norma de la interpretación es en tales casos la siguiente: poner en un mismo plano los dos miembros de la aparente alternativa y unirlos por la conjunción «y». [34]

Este texto de Freud está sacado del capítulo de la *Traumdeutung* acerca de «el trabajo del sueño». Toda la teoría que se elabora en este capítulo tiende a demostrar que la distinción de Benveniste entre discurso e historia carece de validez en los dominios del sueño. Todo en el texto de un sueño ha de ponerse en un mismo plano; no hay diferencia entre el contenido de las imágenes del sueño y las observaciones del narrador que lo cuenta, aun cuando estas parezcan alzarse del pensamiento de la vigilia, proceder del juicio estético o de la crítica racional. Todo lo que el soñador aporta a su narración a modo de comentario forma parte del texto del sueño y puede ser interpretado como tal en la interpretación del mismo.

Resulta que este principio es aplicable a nuestro texto. El narrador de «Parábola del palacio» parece adoptar, cuando llega al final de su narración, una actitud superior de rechazo crítico. Denuncia su propia historia como una leyenda que no va más allá de la categoría de una pura «ficción literaria», concediendo a esta palabra el valor negativo de lo que no merece crédito alguno. Presenta la historia del Emperador y del poeta como origen mítico de una vana ilusión casi religiosa, que se traduce en una búsqueda condenada al fracaso:

> El poeta era esclavo del Emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.

[34] *Freud,* La Science des rèves, *París, PUF, p. 273 (trad. fr. de Meyerson).*

Esta pirueta final parece fruto de una frivolidad bastante superficial; la parábola no tendría gran interés si el fondo de su mensaje se limitase a decirnos que es vanidad inquirir el nombre de Dios o el texto absoluto. Es por tanto preferible ver este comentario desengañado del narrador, no como una interpretación del conjunto del relato, sino como una parte más de su economía. Se puede entonces prestar atención a la estructura misma de este comentario final y observar que equivale, más allá de las sutilezas del juego dialéctico entre el narrador y la tradición supuesta de la que proviene la narración, a la denuncia, puesta en boca del narrador, de la mentira contenida en dicha narración. Esta parece decir: lo que os cuento son ficciones, es decir, patrañas. Haríais mejor en no creerme, porque miento. Ahora bien: este «miento» es la fórmula de una paradoja célebre cuyo esquema lógico es idéntico al de la paradoja del conjunto de todos los conjuntos. Si el que dice «miento» dice la verdad, entonces miente. Pero si dice la verdad, se puede deducir de ello que miente. Acabar el relato con una frase que equivale a la fórmula «miento» es mantenerse hasta el fin en el eje mismo de la cuestión que se plantea a través del texto. Porque es sabido el íntimo parentesco que enlaza las paradojas semánticas tales como «Epiménides el Cretense dice que todos los cretenses son mentirosos» o «el narrador de una ficción literaria denuncia la mentira de las ficciones literarias», y las paradojas de la teoría de los conjuntos, de las que hemos visto el papel que desempeñaban en la descripción del palacio. Las tentativas de solución están por lo demás igualmente emparentadas. Se pueden evitar las paradojas semánticas mediante la distinción formulada por Tarski entre lenguaje-objeto y metalenguaje, y, a partir de ahí, por la construcción de una escala teóricamente infinita de metalenguajes. El equivalente a esta escala en teoría de conjuntos es lo que Russell llamó «teoría de los tipos». Lo mismo que la escala de los metalenguajes excluye para las proposiciones la autorreferencia y la referencia recíproca que se encuentran siempre en el origen de las paradojas, la jerarquía de los tipos hace que carezca de sentido preguntarse si un conjunto está o no está contenido en sí mismo. En las dos «soluciones» el plazo del no-cierre del sistema está indefinidamente pospuesta. Por el contrario, en la parábola, el planteamiento de las dos vertientes de la paradoja pasa por el énfasis en la discordancia del no-cierre y en la insatisfacción por la falta de uno [35].

De eso depende el efecto de inquietante extrañeza de esta seudoparábola, efecto que rubrica su pertenencia con pleno derecho a la literatura fantástica. Si una parábola se define como un texto que incluye la última palabra del mensaje que él mismo trasmite, «Parábola del palacio» es la negación de la posibilidad de tal texto, porque a lo que ella apunta directamente es a la referencia incesante de una palabra a otra, que debe garantizar la veracidad de aquélla.

Mercedes Blanco

[35] *«El Uno que falta en el Otro» ha sido elevado a la categoría de concepto por Lacan. La coincidencia sobre este punto con Borges confirma el acierto de la nota de los* Escritos *que saluda en el argentino su obra «tan armónica al filo de nuestro propósito». Cf. Lacan,* Ecrits, *París. Ed. du Seuil, 1966, p. 23.*

Ascética

Póster con Lilith

...PERO QUE SEA MUJER. Que no se borre
el troquel de la madre en el futuro
vástago. En gres vidriado el duro
rasgo se afirme ante el deschorre
paterno, oponiendo al misógino
arquetipo (que no quiere mujer
sino varón) un larvario andrógino
perfil apenas sierpe de hembra retro-
defendiendo su género, a ver
si así si asir el postergado cetro.

Barcarola

Los globos de tus ojos las esferas
en rotación continua hacia atrás
hacia dentro en viaje vertiginoso
del mundo exterior delante pasando
por el mundo interior detrás Allí
el Tálamo y la Magna Cisterna
la tiniebla privada de los quietos
desvanes de la mente Volviendo
las esferas de nuevo al exterior
mundo delante inmóvil tras lámina.

Gallos a mediodía en «El paso»

¡Esos gritos diurnos periódicos
sin procedencia de corral ni otro propósito
que confirmarnos solos solos!

Esbozo de suicida

ahora todos duerman
arriba abajo
a izquierda a derecha

pero no mañana
todos ya despiertos
las ceras crispadas

(¡sólo yo dormida!).

Canción de cuna junto a una tumba

«madre, figlia del tuo figlio»
Paraíso, xxxiii

El mundo sueña todavía.
Ni la bruma en la luz difusa,
ni el lago como un cielo incierto

saben del día que despunta.
Yo pienso en mi niña dormida.
Y le digo a mi bienamada,

dormida en la tierra dormida:
-Quédate allí. Muy pronto el día
vendrá. Y el mundo que creímos,

tan tímido y tenue, brutal
se desatará. ¡Duerme, ahora
ya sólo a mí puede tocar!

Dea

¿Es que podré jamás verme mirarte?

¿Vivir con la celeridad
del pájaro la vista hacia un espejo
y sorprender esa mirada que te mira
rica de ti cuando de ti mendiga
antes de que desaparezca de mis ojos?

¡Cuándo!
Más vale así.

No me vea yo nunca en la vergüenza
de mirarme mirándote. Abolida
mi hombría en veneración visual
que otros confusos ven y tú ni adviertes:
diosa vacía vana estulta y ciega.

Bucólica

Cómo se reconcilia con lo propio el besuquero
en su terreno
de alrededor y arroyos de Granada
bajo quelite como bajo arcadia parra.

Manchas pastando en lejanía
tras cercas de alambre de púas a su vista.

Imponente tanque rojo tapando un ceibo
le taja su participación en el Reino.

Espectro

Y te manifestarás penetrante a orines.

Vaso soledad libros ropa -impregandos.

Sin saber cuándo de donde exudando caerá
sobre la página la primera gota asertiva.

Estrella húmeda silicato amarillo líquido
topacio

A anegar desde acuosas preñeces
la diaria enemistad de la vida.

dic./noche 7-madrugada 8/75

Ascética

Persiste en ir desasiendo todos los lazos.

En ofrecer el frío costado
helador de efusiones.
¿Inhumano?

Así te irás sin que nadie llore
tu pérdida. ¿Qué menos agoísta y más magnánimo?
Morir sin enlutar un solo corazón ¡qué paz!

Sin despertar
recuerdos gratos en algún ser tierno
que te sobreviva. Débil, expuesto a esas
morbosas remembranzas que sólo laceran
-a un hijo, por ejemplo.

No estropearás
ratos de exaltación o simple esparcimiento
con tu indiscreta ausencia
-como lo hacen los más que se van.

Desde tu sueño sin sueños no serás en los sueños
de nadie un motivo de remordimiento o pena
a causa de tu amor o de tu gentileza:
en vida, menospreciado aquél; vejada ésta.

Intratable disciplinante, persiste rígido.

Te borrarás en caridad.
Tan como si nunca hubieras nacido.

Index expurgatorius

Hay escritores para leerlos y saber de ellos:
Flaubert y Proust en Francia -como señores ejemplos.

Para leerlos, sí, pero dejarlos en su arcana
soledad: Thomas Mann y Hermann Hesse, en
Alemania.

Para nunca leerlos, farragosos escribientes:
Henry Miller y su Anaís Nin. Hablar dellos siempre.

Ser-Sin-En

Sein ohne in?

¿Por qué
nunca
estar
donde
está?

Siempre
ausente
de aquí

Sentir
que había
otro lugar
pero en ése
también
no estaría

Este lugar
ahora
era ya
ese lugar
ayer
donde estuvo
para volver
a no estar
mañana

Porque
nunca
estaba
donde
estaba

Patrística

-1972 víspera 1973-

¡NOCHE otra vez húmedo asfalto maldecido!
Donde un periódico en llamas negro aventado
se arrastra como ala del Mal extinguiéndose.
Cuando taxis cucarachas rondan la esquina
del tugurio, arriba en luces y estridencia.

Cíclica, genealógicamente retorna
la rutinaria desolación de los padres.

Última nota

En las canosas
rocas marinas
donde alirrotas
ciegas palmípedas
se arrastran cojas
picando vida
de protozoas
foraminíferas...

Engullidme, olas.
Sumidme, simas.

Menesterosa
ecología:
¡drena mi vida!

Carlos Martínez Rivas

Un homenaje a José Antonio Maravall*

Hay una dedicatoria que D. José Ortega y Gasset escribió para José Antonio Maravall, allá en los años 30, en la que le dice: «Recuerde, Maravall, que si la vida es un resorte que se dispara, antes es un resorte que se contrae».

Siempre he pensado que José Antonio Maravall, vital e intelectualmente, ha hecho honor a esa hermosa andadura que aconsejaba Ortega. Han pasado veinte años desde que, al ingresar en la Universidad, en la Facultad de Ciencias Políticas, tuve la suerte de conocerle y de moverme desde entonces en su entorno discipular. Pertenecía Maravall a ese pequeño grupo de, si se me permite la expresión, «profesores míticos» que los estudiantes de los 60 respetábamos por su saber y talante liberal y por la exigencia que la seriedad y rigor de sus clases y sus enseñanzas nos imponían de forma natural. Ya he escrito en alguna ocasión que «Ideas» con Díez del Corral y «Pensamiento» con Maravall, en 2° y 4° de carrera respectivamente, eran como dos ritos de pasaje que todo estudiante de Políticas atravesaba con la inseguri-

* *El 5 de marzo de 1986 fue presentado en el Instituto de Cooperación Iberoamericana el libro* Homenaje a José Antonio Maravall. *Intervinieron en la presentación Luis Yáñez-Barnuevo, Presidente del ICI, y los profesores Luis Rodríguez Zúñiga, Julián Santamaría, Gonzalo Anes, María del Carmen Iglesias y el propio José Antonio Maravall. Este libro-homenaje (que consta de tres volúmenes, con un total de mil quinientas páginas) ha sido editado en Madrid, en 1985, por el Centro de Investigaciones Sociológicas y con la colaboración de la Fundación Banco Exterior, la Fundación Juan March, la Generalitat Valenciana y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. En la obra, coordinada y reunida por María del Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga, en nombre de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid colaboran Francisco Abad, José Luis Abellán, Francisca Aguirre, Aurora de Albornoz, Martín de Alburquerque, Manuel Alvar, Guzmán Alvarez, José Alvarez Junco, Pedro Alvarez de Miranda, Gonzalo Anes Alvarez, Joaquín Arango, Luis Arranz, Miguel Artola, Charles V. Aubrun, Gilbert Azam, Geneviève Barbé, Miguel Batllori, Manuel Benavides, Alicia Borinsky, María Dolores Borrell Merlin, Valeriano Bozal, Benito Brancaforte, Mercedes Cabrera, Jean Canavaggio, Francesca Cantù, Antonio Castro Díaz, M. Cavillac, Maxime Chevalier, Nelly Clémessy, Bruno M. Damiani, Jorge Demerson, Paula de Demerson, Luis Díez del Corral, Lucienne Domergue, A. Domínguez Ortiz, Claude-Gilbert Dubois, J.H. Elliot, Alvaro Espina, Mauricio Fabbri, Christianne Falin-Lancourt, Manuel Fernández Alvarez, Annie Fremaux-Crouzet, Antonio García Berrio, Ramón García Cotarelo, Ovidio García Regueiro, Ildefonso Manuel Gil, Wlad Godzich, Guadalupe Gómez-Ferrer, Dolores Gómez Molleda, Luis González Seara, Félix Grande, Paul Guinard, Alain Guy, Reyne Guy, Richard Herr, Miguel Herrero de Miñón, Pierre Heugas, María del Carmen Iglesias, E. Inman Fox, J.M. Jover Zamora, Antoni Jutglar, Jean Krynen, Pedro Laín Entralgo, Rafaél Lapesa, Eliane Lavaud, Ernest Lluch, Alejandro López López, François López, Carmen López Alonso, Evelyne López Campillo, Luis López Grigera, Thomas McCallum, Blas Matamoro, Paul Merimée, Antonio Mestre, Alain Milhou, Pere Molas Ribalta, Mauricio Molho, Monique Morazé, Roland Mousnier, Carlos Moya, Javier Muguerza, André Nougué, Carlos Ollero, Pilar Pedraza, Joseph Pérez, José Luis Peset, Mariano Peset, Demetrio Ramos Pérez, Augustin Redondo, Josette Riandière La Roche, Francisco Rico, Luis Rodríguez Zúñiga, Emilia Salvador Esteban, Julián Santamaría, Jacqueline Savoye Serralta, Manuel Sito Alba, Nicholas Spadaccini, Francisco Tomás y Valiente, Juan Trías Vejarano, Julio Valdeón, J.E. Varey, Francisco Vega Díaz, Jean Vilar, Pierre Vilar, Bernard Vicent, Anthony Zahareas e Iris M. Zavala.*

Las presentes páginas de nuestra colaboradora María del Carmen Iglesias fueron leídas en el mencionado acto de homenaje a José Antonio Maravall. (R.)

dad y el esfuerzo propios del caso, pero que proporcionaban también, posteriormente, la confianza que dan los ritos.

Pues bien, a través de todos estos años, desde aquella Universidad de mediados de los sesenta a la actual, Maravall ha permanecido siempre, como intelectual y como universitario, en el mismo «ojo de huracán», contrayéndose y disparándose en su obra, perfectamente atento a las transformaciones del país y al sentir de los más jóvenes y prosiguiendo su labor docente e investigadora a ritmos cada vez más intensos en el transcurrir del tiempo.

Es sabido que él gusta definirse como universitario, puesto que en el ámbito de la Universidad se ha desarrollado toda su vida y obra:

> Desde hace medio siglo, —escribió con motivo de su doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de Toulouse—, unos años antes de acabar mi licenciatura en Madrid, ya había planeado mi vida como desarrollándose dentro de la Universidad: para aprender y, llegado el caso, para enseñar. Para aprender hasta el postrer día todas cuantas cosas me apasionan; para enseñar, alguna que otra vez (y lo digo sin la menor ironía), por si acaso, un día, algunos se interesan por lo que me fuera dado decirles. En cuanto estudiante, en cuanto docente, en cuanto catedrático, en cuanto investigador, mi microbiografía —que otra no tengo— se inscribe en la esfera de la Universidad.

Todo un programa intelectual hay en estas líneas que escribiera José Antonio Maravall, programa cumplido con creces y cumpliéndose día a día en la actualidad. Gonzalo Anes les hablará con mayor autoridad que la mía, de la obra investigadora del Prof. Maravall, pero yo quisiera referirme brevemente a esa función de enseñante en una Universidad como la española donde tan pocos estímulos existen para casi nada y donde, sin embargo, José Antonio Maravall ha sabido extraer de sí mismo y transmitir generación tras generación lo único que verdaderamente se puede enseñar y al tiempo lo más difícil de hacer: *el amor por lo que se hace.* No tanto —que también— unos «contenidos», sino una forma de acercarse a esos contenidos; no una fórmula para acercarse al conocimiento, sino *el placer de la experiencia del conocimiento.* Por ello, distintas generaciones de discípulos y alumnos suyos nos hemos unido en este homenaje como pequeña correspondencia a un maestro que nos enseñó la pasión por el conocimiento, por la cosa en sí, —permítaseme la expresión— y la necesaria autodistancia para su investigación. Un maestro que supo infundir a su alrededor lo que podríamos llamar el «valor en sí mismo», una manera de crear un *nomos* en el interior de las gentes; uno de esos maestros que pertenece a ese pequeño grupo de lo que yo llamaría, en palabras de Peter Handke, «apasionadamente severos», cálidos y exigentes a la vez o, como él mismo me decía en alguna ocasión, «discrepantemente tolerante», es decir, abierto a los jóvenes, con tolerancia viva, pero mostrando siempre la existencia y necesidad de unas reglas de juego, la existencia y la necesidad de que el mundo tenga sus configuraciones. En el alud de homogeneización demagógica y del «todo vale» de nuestras sociedades actuales, una actitud como la de Maravall —cálida y atenta, como decía, pero no blandamente complaciente— es una enseñanza cuya aparente sencillez es producto (—como todo lo sencillo, que es lo opuesto —como bien saben ustedes— a lo simple—),

es producto, decía, esta aparente sencillez, de una completa y larga cadena de esfuerzo infatigable y sofisticado.

Pero además Maravall es uno de los maestros que nos enseñó a ver la historia de España con nueva y abierta mirada y a algunos de nosotros nos enseñó el oficio de historiar. De las líneas maestras que, por mor del tiempo, no tengo más remedio que resumir apenas en una enumeración descriptiva, Maravall nos ha enseñado la imposible separación de la existencia histórica de los españoles de la historia de los demás países europeos, aun cuando cada uno tenga sus matizaciones propias; nos señaló, en la línea de otros grandes maestros, cómo la perturbación y aun la pérdida de posibilidades españolas en el mundo de la modernidad no dependía de caracteres heredados por el pueblo español y, por ende, inmodificables, sino de factores situacionales, producto de causas múltiples que podían ser analizadas y comprendidas.

Y esta comprensión histórica, científica, en profundidad, estaba en él unida a la certeza, que nos transmitió, de que, en contra del apotegma marxista, comprender suponía ya transformar. Y suponía transformar, esto es, incidir en la realidad, porque realidad y pensamiento, sociedad e ideas, hecho histórico e interpretación se elaboran siempre juntos. Esto es otra de las líneas fundamentales de su fecunda obra de historiador y pensador original.

La historia —escribió él mismo recientemente—, en tanto que acontecer de una sociedad, no puede entenderse desprendiendo de ella un componente de mentalidad o de pensamiento. Y no hace falta añadir —proseguía— que tampoco el pensamiento se conoce en su verdadera significación arrancado de las circunstancias de la sociedad que lo suscita y que lo condiciona.

Esta inseparable interrelación, esa «imagen mental» que los hombres entendemos que es cada hecho histórico y que, como tal, forma parte inseparable del mismo, necesita para su análisis de una complejas redes conceptuales y metodológicas para ser reconocida. Por ello, Maravall ha abordado la historia desde la fecunda perspectiva de las categorías de las ciencias sociales; la sociología, la ciencia política, la economía, la psicología social, la filosofía e historia de la ciencia, están presentes metodológicamente en una inmensa obra, evitando radicalmente cualquier tipo de reduccionismo, pero al tiempo, en una línea que sería la de Braudel y la gran época de los *Anales,* «sujetando» los múltiples elementos con el rigor que, una vez más, sólo grandes maestros pueden poseer. Permítanme que vuelva a sus propias palabras, pues son más significativas y esclarecedoras de lo que yo pueda decir:

Las páginas que siguen —escribió Maravall en su introducción a uno de esos tres magníficos volúmenes de *Estudios de historia del pensamiento español*— se centran en cuatro grandes remas de la vida social: en el poder político, el derecho, la comunidad y el saber. Cuatro campos en los que se puede desenvolver amplia y ricamente la vida de un pueblo, en los que podemos captar la expresión de sus históricos modos de existencia (...) Cuatro aspectos, sin duda, de cardinal importancia en la imagen de una sociedad. Sobre el *tronco de la Historia social,* las ramas de la historia de la literatura, del arte, del derecho, de la política, de la filosofía, pueden representar aportaciones decisivas para el conocimiento de una época.

De este entramado histórico rico y complejo, Maravall nos sigue enseñando (como en su ultimísimo libro sobre la picaresca, ahora mismo en imprenta), a mirar con nuevos ojos, con nuevas perspectivas, los textos, los hechos, y allí donde parecía que va todo estaba extraído, obtener nuevas y certeras significaciones. Y esta sería otra

de las grandes líneas maestras de su magisterio intelectual y científico. Si la historia está hecha de *supervivencias y de innovaciones,* Maravall sostiene que, sin olvidar ni unas ni otras, el historiador actúa también correctamente, desde el punto de vista de la actividad científica, primando a las segundas en su atención. Maravall nos ha enseñado así a prestar especial cuidado histórico a «lo nuevo», en el sentido —como él mismo decía— de «lo que, en alguna medida, surge y va a quedar, alterando las líneas de la mera supervivencia».

Entiéndase bien, pues, no lo moderno en el sentido de lo último, no lo nuevo en el sentido de lo excéntrico que busca originalidad sin darse cuenta de que toda creatividad descansa o toma impulso en la tradición, sino lo nuevo, la innovación, en cuanto factor del cambio histórico; en cuanto el cambio podría ser la esencia de la Naturaleza, de las sociedades e incluso de los individuos; pero precisamente por ello necesita y exige a su alrededor de un esfuerzo especial para preservar la continuidad, o si se quiere, el problema de la tradición en medio del cambio.

Así, la obra de Maravall ha insistido en ese factor de cambio y nos ha hecho recapacitar sobre temas, conceptos, puntos de inflexión históricos, que se han revelado como instrumentos de enérgica operatividad. Piénsese en sus estudios sobre el pensamiento utópico, sobre el concepto del Barroco, pero también en sus minuciosos y documentados análisis sobre el sentido, en distintos contextos históricos, de temas recurrentes en la tradición occidental como los conceptos o las «voces» (según él mismo los ha denominado en ocasiones, mostrando especial sensibilidad hacia los cambios léxicos y semánticos en el lenguaje), los conceptos o «voces» —decía—, de «felicidad», «civilización», «estadista», o lo «español», la «tradición», la «sensibilidad», la expresión «Corona de España», la «industria y lo industrioso», etc.

Así se explica el fuerte impacto que la obra de nuestro autor ha producido en las investigaciones y estudios históricos y sociales dentro y fuera de nuestro país y el haberse convertido, sus libros y sus artículos, en referencia obligada en todas las universidades del mundo donde se estudia el pensamiento español.

Todo esto queda de manifiesto en el libro que, como pequeño pero sentido homenaje, hoy nos congrega a todos nosotros a su alrededor. En la preparación del mismo —más larga de lo que hubiera sido el deseo de todos los que hemos participado en él —hay dos cosas que quisiera especialmente resaltar—, porque creo vienen a cuento de estos breves apuntes sobre la obra de Maravall.

Una es la acogida entusiasta que la idea del homenaje tuvo en la comunidad científica; tres gruesos cartapacios guardan una correspondencia con los colaboradores de estos volúmenes del libro, correspondencia que excede los límites de lo convencional para convertirse a su vez en homenaje directo, científico y afectivo hacia la obra y la persona de D. José Antonio Maravall. Ya es significativo que distintas generaciones, estudiosos de tan distinto signo, hayan respondido, repito, con tal entusiasmo a la invitación del homenaje y que se hayan manifestado tan espontánea y generosamente en esa correspondencia que podría ser, por sí sola, un buen testimonio de la estimación y respeto que el hombre y el científico que es Maravall ha lo-

grado suscitar a lo largo de su vida. Desde los autores nacionales y extranjeros consagrados hasta los jóvenes profesores que inician ahora su andadura, por no hablar de sus últimos alumnos de licenciatura de hace tres años, todos se han volcado en esta ocasión, como pueden ustedes mismo comprobar. Ello obligó a que la organización del mismo se montara sobre el simple orden alfabético, dada la dificultad de deslindar en apartados esquemáticos las riquísimas colaboraciones que historiadores e investigadores de la economía, de la ciencia política, del arte, de la literatura, de la ciencia, habían aportado. Pero como esta multiplicación de enfoques en el homenaje hace honor al abanico amplio y riguroso que Maravall abarca en su obra, como antes decía, creemos que resulta coherente con la unidad de fondo metodológico que ha presidido toda la tarea de nuestro autor.

La otra particularidad que quisiera resaltar afecta al propio orden de la bibliografía de Maravall. Este orden bibliográfico, sencillamente anual, habla por sí solo de la capacidad intelectual, de la inmensa erudición, del trabajo infatigable que ha desarrollado de manera creciente, a medida que han pasado los años, D. José Antonio Maravall. Habla también de la unión tan difícil de conseguir, entre un pensamiento maduro, en plena producción científica, y la juventud y frescura intelectual que le permite estar en una continua creación. Ese orden bibliográfico nos revela una creación y elaboración que se va incrementando a medida que pasa el tiempo, que no tiene momentos álgidos para después estacionarse, sino que crece sorprendentemente y de forma segura cualitativa y cuantitativamente. Autor de casi una treintena de libros que han resultado decisivos en la mayoría de sus temas, Maravall ha publicado un impresionante número de artículos especializados y estudios monográficos que abarcan desde temas medievales a aspectos y corrientes de pensamiento desde los siglos XVI al XX. Académico de la Historia, catedrático de la Universidad Complutense, catedrático asociado de varias Universidades europeas y americanas, doctor *honoris causa* por las Universidades de Toulouse y de Burdeos, presidente de la Asociación Española de Ciencias Históricas, la relación de sus méritos, distinciones académicas y publicaciones haría muy larga esta semblamza. Pero, para terminar este esbozo de ella, quisiera referirme a algo sobre lo que ya escribí en alguna ocasión y que quisiera repetir ante ustedes pues completa el perfir del maestro que siempre ha sido. Se trata de que Maravall no es sólo —con ser mucho— un sabio historiador, intelectual respetado y querido, sino también una persona humanamente entrañable y cercana a los demás con el paso de los años, uno de esos profesores y amigos que ha crecido con el tiempo en sabiduría, en bondad, en comprensión, y que creo sinceramente que ha triunfado en buena medida en ese «difícil arte de vivir», haciendo —como decía un ilustrado del s. XVIII— de uno lo que uno aprende, disfrutando de lo que uno hace y creando, junto con su mujer, Mª Teresa, siempre inteligente y sensible, un entorno armonioso que parece confirmar la fuerte creencia que este «humanista moderno» —como se le definió en Francia— tiene en el poder de creación de los hombres. Muchas gracias por todo, Don José Antonio.

Mª Carmen Iglesias

De un Diwán perdido

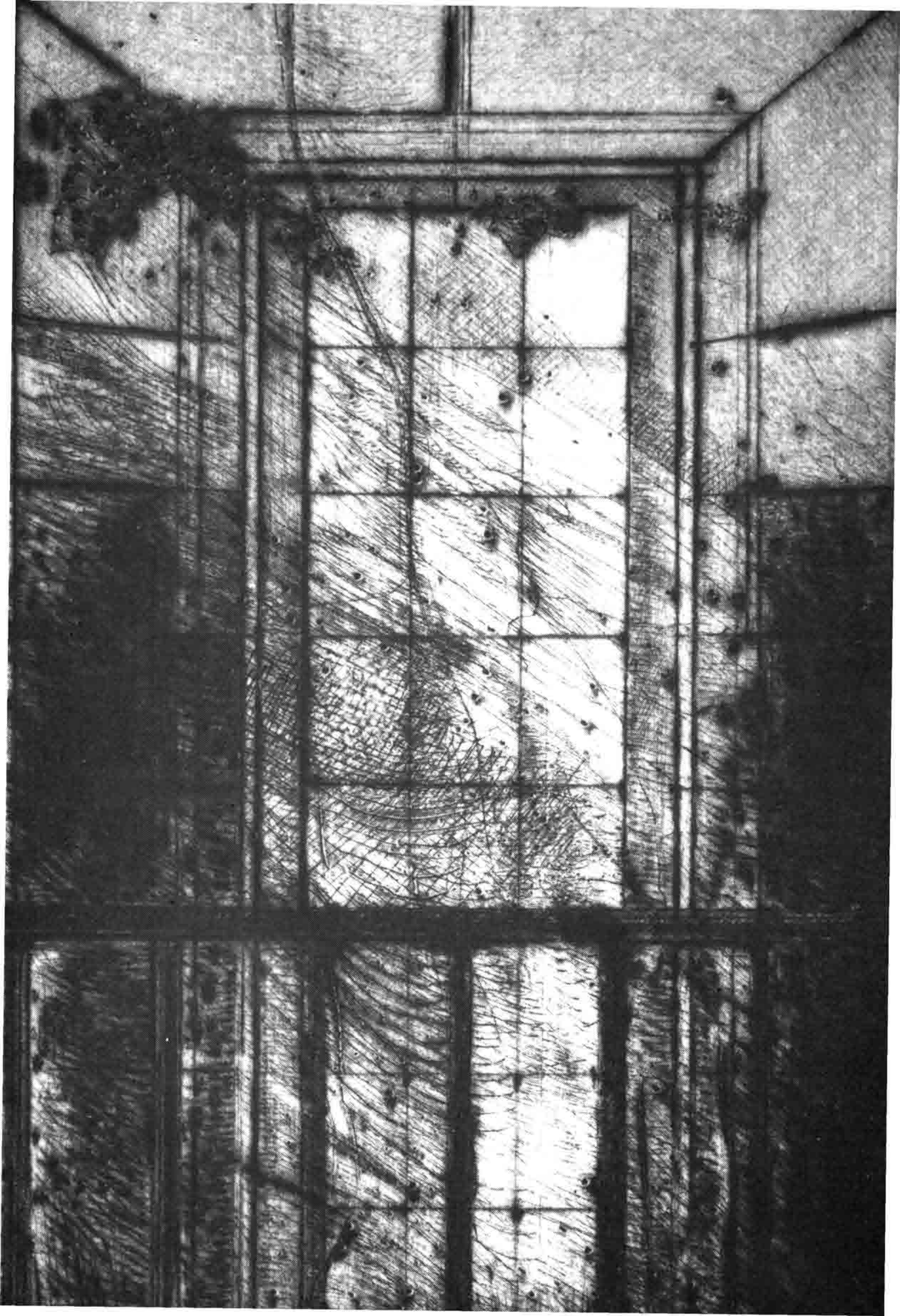
Desnuda está, bajo la lluvia de verano.
Del deseo se despojó.
Desnuda está.

Almaida oculta su nombre
bajo el nombre remoto
de una princesa que fuera cortesana
y sacerdotisa y poeta.

Bajo la luna azul
y sumergida en el silencio,
desnuda está,
danzarina inmovilizada.

Arabesco de quietud, exaltado y apaciguado
en la embriaguez de su cintura,
tormento del deseo al borde de sus ojos desvanecidos,
brillantes como una pausa en donde se van depositando
los placeres errantes. Así es
esperar un hombre desnudo,
esperar su grito callado,
ese grito que desgarra la ebriedad,
el espejismo, el oasis,
los negros sueños transformados en soles,
en extasiada sangre.

Letra a letra se borran el insomnio y las pesadillas.
Quedan las flores de la luz,
las líneas de dos cuerpos reunidos y en paz.
Su lujuria sólo es
un leve desgarramiento de la ambigüedad.
¿Quién, Almaida, no se embriagó con la música de tu cuerpo,
con esta suavidad de la danza que naufraga en las manos,
con el abismo de este abrazo que extermina el deseo,
un deseo pulverizado, aniquilado y siempre resurrecto?
¿No es tu carne un indescifrable apoteosis



en donde llega la revelación
en medio la inmovilidad de una ceremonia pausada,
áspera y blanca?

El frío de la noche, de donde ha de emerger el olvido,
es absorbido por la muerte, la muerte de mirada ebria,
y va marchitando flores, bajo el galope de sus sueños malignos.

La música, adormecida por olas de dulzura,
se detuvo en el umbral agónico del viento.
No hubo fiesta.

Cuando el perfil sagrado,
golpeando contra sus ojos,
se eleva;
Cuando la vibrante mano,
amenazadora y endurecida por la sangre,
zozobra;
Cuando la curva afilada del sueño
se demora hasta el día,
se demora;
Almaida, que había venido a celebrar
las nupcias del deseo y de la alta madrugada,
Almaida se adormece sobre la balaustrada,
blanqueada de soledad como una playa que mintiese,
—la claridad huyó con un sabor de acero—.

Contra sus ojos de adelfa
se posa, estallado, el deseo.
Alrededor de templos de silencio,
arañazos de ausencia es el deseo.
Sobre su cuerpo adolescente, azul,
el deseo en vértigo parsimonioso.
Bajo la piel tumefacta por las risas,
y en la muerte de la alta madrugada,
un único deseo: su mano.

Mujer de olas y de sombra,
errante como un fantasma que intenta reaprender
el camino de los encuentros imposibles,
sin lograr, pese a sus esfuerzos,
diluirse en la nada que trata de abrazar,
en la cual quiere convertirse, en vano,

Grabado de Anni Rodrigues

en el cauce de los ríos secos,
protegida del viento marino,
camina, silenciosa,
con risas en las manos,
y el inmortal deseo entre los intersticios de su talle.

Cae el silencio como polvo,
lentamente,
sobre recuerdos ya inútiles.
El tiempo se distribuye,
insinuándose entre manos y rostros
llenando huecos del escenario,
e impregna el suelo y se refleja
en la oquedad del espejo.

Cada uno de esos hombres ha desollado su alma
enamorándose de Almaida,
y todos ellos, en su hora, inauguraron en Almaida
este gusto insensato por la mistificación y la desesperanza.
Pero aquel a quien Almaida ama y busca
entre todos los otros,
sólo aquél, sólo él, permanece esculpido en su bronce de sueño;
sus labios ya no son otra cosa que una sonrisa tatuada;
su mano: una inquietud, el miedo a un remoto deseo;
sus ojos son de soledad nocturna
y su piel como una música lentamente apagándose.

Lejos de sus arrugas,
Almaida ha sido vencida por un látigo oscuro.

Almaida mira ahora a su amante perdido:
árboles ateridos se mueven en desfile vertiginoso,
los postreros espejos rotos cubiertos por el barro,
y esta luminosa demencia,
este sabor a última vez, esta náusea frecuente
de noche en blanco que se acaba en grito:
mira esta dicha sujeta entre las manos
que se va disolviendo como un sueño.

Ha envejecido en tu boca la fragancia de sus besos.
De aquella piel te queda un temblor de palmera.
De su oscura palabra, un jardín de secretos.
Entre tus dedos olvidados se ha aposentado el hambre.

Pues ocurre que el nomadismo y sus antiguos derechos
te apresaron de nuevo, Almaida,
y las palabras que sirvieron para tejer promesas,
(como suntuosos paños con que envolvías la desnudez que le pertenecía,
que creía pertenecerle,
llenos ahora de tristeza, porque se fue en silencio,
como el agua de los ojos),
estas palabras hoy se han convertido en mentiras perversas.

Huído
el tiempo en que acababan las noches
de compartido cigarrillo.
Perdido
el sol de ruinas viejas
en un incendio de hierba silvestre.
Olvidados
el piano, el té que humea, el gato dormido en la mecedora,
las olas de sal, de dulzura y de hastío.
Hasta la Amiga, la Adolescencia,
la adelfa rosa con su perfume azucarado,
la confianza y la complicidad,
la rosa que se marchita con extraño fervor,
hasta la dislocación en los cimientos de la noche,
e incluso estos puñales clavados en los ojos,
—una mirada deseante, una mirada inaugural, una sola mirada—
hasta esas flores de colores muertos,
la caricia sobre los dedos,
el llanto de la madrugada...

En equilibrio entre el agotamiento y la desesperanza,
ella duda aún ante qué límite elegir para la próxima transgresión,
y abre la puerta de otra urgencia,
estrenando otra nueva ausencia remota.
Ahora recreará la fragancia de sus instantes nómadas
en otra carne acogedora,
y este aniversario del olvido
lo robará al silencio y al eco majestuoso de su mutilación,
entregándose a lo más aterrador: su vida.

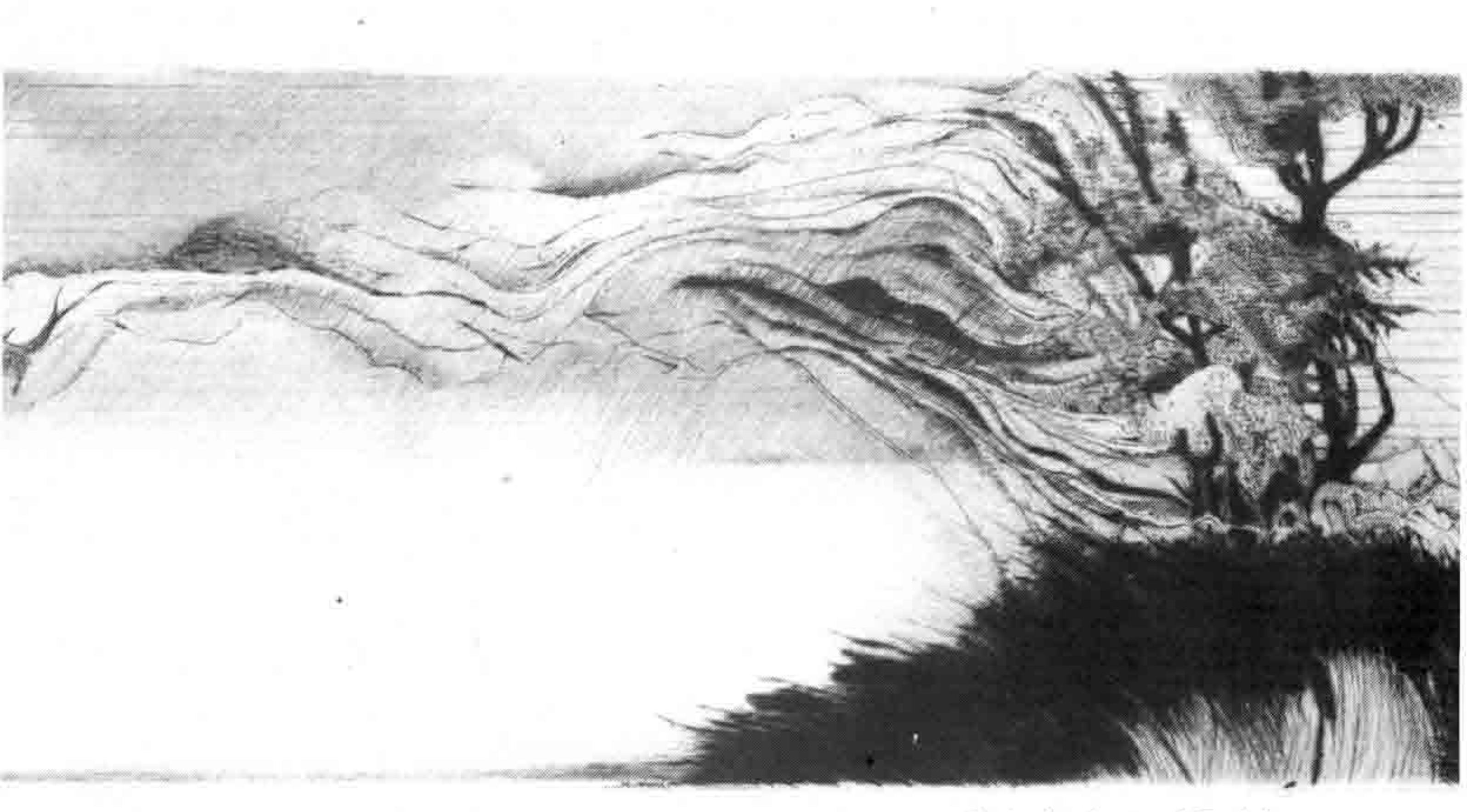
Lentamente, en los espejos que la observan, recobra
la sonrisa que fue su predilecta,
la oscura y viva fuerza que la empuja

hacia adelante, sin volverse
sobre aquello que permanece al borde del pasado.

Y se contempla de pie, en el enorme espejo
donde está amaneciendo,
jirón de desnudez acorralado por la luz.
Almaida: lo que te queda a ti es el miedo.
Pero lúcida y libre en el último confín del deseo
tú vas entrando en la transparencia.
Tu recuerdo camina ya hacia su propio embuste
mientras escuchas aún la risa en su garganta,
su risa deseante como la lluvia de verano.

Desnuda Almaida,
desarropada del deseo.
Desnuda bajo la luna azul
y bajo la lluvia de verano, desnuda.

Véronique Briaut



Grabado de Anni Rodrigues

Colón, personaje novelesco

Después de que Fernando Colón escribió la vida de su padre, éste ha tenido entre sus biógrafos a George Washington Irving —*Life and Voyages of Christopher Columbus,* 1828—, Jacob Wassermann —*Christoph Kolumbus, der Quichotte des Ozeans,* 1929— y Salvador de Madariaga —*Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón,* 1940; además, algunos dramaturgos han puesto en escena su vida o su leyenda, como Lope de Vega en una comedia de 1604 y Paul Claudel en un ópera para la cual escribió la música Darius Milhaud. Por su parte, los historiadores han publicado innumerables tesis acerca del navegante. Alejo Carpentier adopta algunas de las más discutidas en *El arpa y la sombra* (1979), que escribió en respuesta a la ópera de Claudel, pero que también remite a muchas otras obras y sobre todo a una novela de Blasco Ibáñez, *En busca del Gran Kan* (1929).

El arpa y la sombra es por su forma una autobiografía —una falsa autobiografía, desde luego, por el estilo del *I, Claudius* de Robert Graves, igualmente irreverente y divertida— porque aunque se compone de tres partes y sólo la segunda está en primera persona, ésta es la más larga e importante —la primera parte es una especie de introducción y la tercera un epílogo—, de modo que el relato es sobre todo un monólogo (interno) de Colón que relee y comenta sus notas de viaje mientras aguarda al confesor en su lecho de muerte; también en la ópera de Claudel el almirante recuerda su vida antes de morir, pero esta semejanza con la novela es puramente formal, porque la interpretación de la historia es completamente distinta. Alejo Carpentier hizo una adaptación radiofónica de la ópera en 1937 y no hay duda de que escribió en contra de Claudel, porque para este escritor católico el navegante es (como su propio nombre ya implica) una paloma mensajera —*Colombo*— que llevó el Evangelio —*Christophoros*— a nuevas tierras y que además reveló a los cristianos las verdaderas dimensiones de la creación, y en cambio él rechaza el carácter providencial de descubrimientos y procura explicarlo de manera materialista. Al bajar a Colón de su pedestal, Carpentier.coincide con Blasco Ibáñez, pero sus motivos son diferentes, porque éste pretende poner al pueblo español en el lugar del genovés, mientras él sólo quiere presentarlo como un hombre de carne y hueso, por lo que no es extraño que adopten a menudo tesis contrarias. Sus novelas se oponen además formalmente porque *En busca del Gran Kan* se limita al primer viaje, y en *El arpa y la sombra* se cuenta toda la vida de Colón; éste aparece en aquella novela casi

[1] *César Leante, «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en* Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra, *ed. Helmy Giacoman (Nueva York: Las Américas, 1970) pp. 21 y 23.*

siempre desde el punto de vista de otros personajes, es decir *desde afuera,* en tanto que Alejo Carpentier se decide por la perspectiva del propio protagonista.

Secretos

Según fray Bartolomé de las Casas, Colón hablaba de las tierras que habría de descubrir «como si este orbe tuviera metido en su arca»[2], y esto ha dado lugar a que se piense que poseía un secreto, que no es sin embargo el mismo para todos los escritores. Toscanelli le envió al rey de Portugal un mapa con una carta (fechada el 24 de junio de 1474) en que le aseguraba que se podía llegar a Cipango navegando hacia el oeste desde Lisboa, y Jacob Wasermann piensa que Colón tenía una copia de ese mapa que había obtenido del mismo sabio florentino, mientras que Madariaga supone que se la había robado a los portugueses[3]. También se ha dicho que Colón sabía que había tierras al otro lado del océano porque se lo había revelado antes de morir un náufrago español; ésta es la leyenda del piloto que durante un viaje de las Canarias a Madera (o a Inglaterra en otras versiones) había sido arrastrado por una tormenta hacia el oeste y había llegado a una isla muy extensa, de la que había logrado regresar; desgraciadamente, había perdido a la tripulación a causa de los trabajos padecidos y él mismo moriría después de contarle todo a la familia que lo había recogido en la isla de Madera o la vecina de Porto Santo. Por último, se asegura que el descubridor obtuvo en Islandia informes sobre el viaje de Lief Ericson a Vinlandia. De estas tres tesis, Blasco Ibáñez escoge la segunda, mientras que Carpentier opta por la tercera; ambas están bastante teñidas de chauvinismo.

Asegura el padre Las Casas que la historia del náufrago ya se escuchaba en La Española cuando él llegó allí en 1500 y la mencionan, entre otros historiadores, Oviedo (1536), Gómara (1553), el Inca Garcilaso (1609) y Orellana (1639)[4]. Aparentemente se forjó al calor de los llamados pleitos de Colón, y la nacionalidad del piloto moribundo era importante, porque con esta especie se trataba de desacreditar al almirante —el verdadero descubridor era entonces un español, del que el genovés se había aprovechado— y de justificar a la Corona, que se había negado a reconocer algunas obligaciones contraídas en las capitulaciones de Santa Fe con el navegante y sus descendientes. Blasco Ibáñez la maneja para quitarle méritos a Colón y aumentar los de los españoles: los marinos de Palos recuerdan «lo que le había ocurrido quince años antes a un piloto tuerto, vecino de la inmediata Huelva» las revelaciones del piloto moribundo o alguno de la familia Pellestrello» (p. 128)[5]. También en

[2] *Salvador de Madariaga,* Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón *(Buenos Aires: Sudamericana, 3.ª ed., 1944) p. 158.*

[3] *La primera tesis se encuentra en el libro de Jacob Wassermann,* Cristóbal Colón. el Quijote del océano *(Buenos Aires: Losada, 5.ª ed., 1958) pp. 25-30; la segunda en el de Madariaga, pp. 166-167.*

[4] *Samuel Eliot Morison,* Admiral of the ocean sea *(Boston: Little, Brown and Company, 1942) pp. 61-63.*

[5] En busca del Gran Khan *(Barcelona: Plaza Janés, 1978), p. 128; en lo sucesivo me limitaré a señalar la página entre paréntesis cada vez que cite esta obra o el texto de* El arpa y la sombra *(México: Siglo XXI, 1979).*

la ópera de Claudel aparece el náufrago, pero no se dice que fuera español, y el episodio tiene más bien el propósito de presentar a Colón como el elegido para el descubrimiento[6]; además, el historiador Luis Ulloa reformó esta tesis a favor del navegante al afirmar que éste sabía que había tierras al otro lado del océano porque él mismo había estado en ellas y era el sobreviviente de un naufragio de que se habló después[7].

Alejo Carpentier no sólo da por hecho el viaje a Islandia que se le atribuye a Colón, pero que ha sido muy discutido —mientras Menéndez Pidal lo considera entre «lo poco cierto»[8] que se sabe del navegante, Jacob Wassermann señala que no hay pruebas del mismo[9]—, sino que adopta una tesis «nórdica» que resulta escandalosa en los países latinos, donde siempre se han resentido los esfuerzos por acreditar la saga de Leif Ericson como un intento de reescribir la historia para quitarles la gloria del descubrimiento de América; incluso en los Estados Unidos se escucharon millones de protestas cuando la universidad de Yale publicó un mapa de Vinlandia en 1965, y la indignación popular llegó a tal grado que un candidato a la alcaldía de Nueva York, donde había novecientos mil descendientes de italianos contra sólo treinta mil personas de origen escandinavo, tuvo que hablar, «no como si se hubiera educado en Yale, (donde realmente había estudiado), sino como si Columbia University hubiera sido su *alma mater*»[10].

La elección de Carpentier es indudablemente una provocación, pero no se reduce a eso, porque si Colón tenía un secreto, éste sólo podía estar relacionado para un escritor materialista con los viajes de los escandinavos, que son un hecho histórico comprobado, lo que no se puede decir del que se le atribuye al piloto moribundo; mapas como el de Toscanelli —que en *El arpa y la sombra* Colón llevaba consigo— no faltaban en esa época, pero ninguno de ellos le habría podido dar la seguridad de la información islandesa. Además, es posible que Carpentier adoptara la tesis «nórdica» porque recordaba la manera desapasionada y en absoluto chauvinista en que la rechazaron algunos escritores anglosajones y quiso actuar del mismo modo: Washington Irving había escrito que los escandinavos sólo tuvieron «pasageras vislumbres del Nuevo Mundo... incapaces de guiar a él con seguro conocimiento» y que aun cuando Vinlandia fuera Terranova o la costa del Labrador, esas vislumbres pronto quedaron «obscurecidas»; posteriormente, Morison denunció como «un nuevo

[6] *«Le livre de Christophe Colom» en* Théatre, *Bibliothèque de la Pléiade no. 73 (París: Gallimard, 1965) II, pp. 1139-1141.*

[7] *Enrique de Gandía,* Historia de Cristóbal Colón: Análisis crítico de las fuentes documentales y de los problemas colombinos *(México: Editora Latino Americana, 1953) pp. 149-156.*

[8] La lengua de Cristóbal Colón, *colección Austral, n.° 280 (Madrid: Espasa-Calpe, 5.ª ed., 1960) p. 13; lo cita Carpentier en* El arpa y la sombra, *p. 185, nota.*

[9] *Wassermann, p. 17.*

[10] *Arturo Arnáiz y Freg, «Colón y los vikingos», conferencia de 1965 publicada en* Diorama *(suplemento cultural del periódico* Excelsior*) el 31 de agosto y el 7 de septiembre de 1980.*

[11] Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón, *trad. de José García de Villalba (Madrid: 1833-34), t. I, p. 31.*

mito... en proceso de formación» la idea de que Colón se había enterado del viaje de Leif Ericson a Vinlandia y mostró que se formulaba de un modo tendencioso porque, si aceptamos que el almirante estuvo en Islandia únicamente porque lo dice su hijo Fernando, que cita una carta que nadie más ha visto, entonces también deberíamos aceptar que no obtuvo ahí ninguna información relacionada con su proyecto, pues en este caso Fernando la hubiera mencionado en el capítulo en que comenta todos los datos que manejaba su padre [12]. Como quiera que sea, Alejo Carpentier recordó al adoptar esta tesis la objeción que le había hecho Morison de que, aun si hubiera estado en Islandia, Colón no se hubiera enterado de la historia de Leif Ericson, «a menos que hubiera aprendido islandés y asistido a las reuniones en que se contaban las sagas» [13], pues la elimina de la manera más simple, ya que en *El arpa y la sombra* Colón la escucha de un compañero de viaje que sí sabía islandés y conocía las sagas, el maestro Jacobo, que como él era judío.

Origen

«Todos los contemporáneos de Cristóbal Colón han afirmado en forma unánime que su nacimiento había ocurrido en Génova o en Liguria. Estos testimonios no pueden ser más claros y abundantes; pero los críticos empeñados en negar la patria genovesa de Colón han insistido en que ellos sólo repetían las declaraciones del propio descubridor, el cual tenía empeño en ocultar su verdadera patria» [14]; en base a esto y revolviendo papeles le han atribuido los más diversos orígenes «Sólo falta», según Morison, «que algún americano patriotero salga con que en realidad era un indio, originario de estas tierras, que había sido arrastrado al otro lado del océano por alguna tormenta (un medio de transporte muy usual en estas fábulas) y que por eso sabía el camino a casa» [15]. De todo este repertorio de posibilidades, Alejo Carpentier y Blasco Ibáñez adoptan la más escandalosa, pues «Una de las mayores aberraciones que se han cometido con la historia de Colón», en la opinión de Enrique de Gandía, «es la de pretender que era un judío convertido» [16].

Esta idea aparece a menudo relacionada con las tesis de que el descubridor era español o de origen español. A fines del siglo pasado se quiso probar que pertenecía a una familia de cristianos nuevos o de judíos que había emigrado a Italia de Galicia [17]; cuando este arreglo perdió crédito, se afirmó que era catalán y que sus padres se habían trasladado a Génova «por las guerras que se originaron cuando Juana Enríquez, madre del que fue Fernando el Católico, hizo envenenar a su hijastro Carlos,

[12] *Morison, pp. 25-26.*
[13] *Morison, p. 26.*
[14] *Gandía, pp. 61-62.*
[15] *Morison, p. 8.*
[16] *Gandía, p. 103.*
[17] *Gandía, p. 80.*

príncipe de Viana»[18], pero luego esta tesis se reformó para convertirlo en judío. Es curioso que casi siempre se manejan los mismos argumentos. Madariaga observa que la correspondencia que mantuvo el descubridor con su hijo Diego, el padre Gorricio, Nicolo Oderigo y otras personas, está en español, lo mismo que la carta que envió al Banco de San Giorgio, por lo que aparentemente no sabía escribir en italiano y en cambio lo hacía en español aun antes de ir a España; también escribía en latín, pero como una persona de habla hispana. Para él «No hay más que un modo razonable de explicar este conjunto de datos: la familia Colombo era una familia de judíos españoles... que había permanecido fiel al lenguaje de su país de origen»[19]. Fernando Colón asegura que su padre, «conforme a la patria adonde fue a residir y a comenzar nuevo estado, limó el vocablo, para que tuviera conformidad con el antiguo y distinguiese a quienes de él procedieran de los otros que eran colaterales, y así se llamó Colón»[20], y Madariaga interpreta que vino a la patria de sus antepasados cuando vino a España y le quitó una sílaba al apellido Colombo «para conformarle con el antiguo de su familia»[21], que no había sido entonces Colón sino Colom, un apellido catalán. En esta forma, Madariaga relanzó la tesis originalmente prsentada por Henri Vignaud en 1913 y revisada por Charles E. Nowell en 1939, de que Colón pertenecía a una familia judía expulsada de Cataluña en 1390 y radicada en Génova[22], que concilia la tradición de que había nacido en ese puerto de Italia con la creencia de que era judío y las tesis en que se le considera español, pero no satisface a los partidarios de ninguna, por lo que ha sido rechazada. Menéndez Pidal le puso serios reparos; no es extraño que Colón no escribiera en italiano porque éste no era su lengua materna sino el dialecto genovés que «no era, ni es hoy lengua de escritura»[23]; por otra parte, los judíos tenían prohibido permanecer en Génova. Menéndez Pidal supuso que, aunque Colón vivió nueve años en Portugal, «aprendió sin duda el portugués hablado, pero no el escrito», pues debido a la moda castellanizante que comenzó a mediados del siglo XV, ya escribía entonces un español aportuguesado[24]; sin embargo, sólo se basa, igual que Madariaga, en un texto que ha sido considerado apócrifo, lo mismo que las anotaciones en latín en que aparecen algunas desinencias españolas. Por lo demás, el padre Las

[18] *Gandía, p. 90.*

[19] *Madariaga, pp. 84-85.*

[20] Vida del almirante Don Cristóbal Colón, *ed. de Ramón Iglesia (México: Fondo de Cultura Económica, 1947) p. 28; Madariaga cita otra edición pero el texto de ésta es algo más claro y está más acorde con sus ideas.*

[21] *Madariaga, p. 91.*

[22] *Así lo dice Jacques Heers.* Christophe Colomb *(París: Hachette, 1981) p. 25, pero en su bibliografía no figura ningún escrito de Vignaud publicado en 1913 y tampoco ningún trabajo de Nowell; sin embargo, Gandía menciona «Columbus, a Spaniard and a Jew» de Vignaud, publicado en la* American Historical Review, *18 (1913), n.° 3, así como «The Columbus cuestion», de Nowell, publicado en la misma* AHR, *44 (1939), pp. 802-822.*

[23] *Menéndez Pidal,* La lengua de Cristóbal Colón, *p. 25.*

[24] *Menéndez Pidal,* La lengua de Cristóbal Colón, *p. 25.*

Casas ya había pensado que Colón tomó este apellido «no tanto... por ser su nombre original cuanto... para obrar lo que su nombre y sobrenombre significaba»[25].

Blasco Ibáñez sólo conoció en parte esta discusión, pero maneja algunos argumentos que se presentaron en ella. Así como algunos personajes sospechan que Colón había oído las revelaciones del piloto moribundo, uno de esos personajes sospecha que no era cristiano viejo y tampoco genovés, pues observa que «hablaba mal la lengua italiana, así como el dialecto especial de Génova» (p. 47), luego recuerda que «Casi todos los mercaderes extranjeros de España eran genoveses o decían serlo» (pp. 46-47) y advierte que «Ser genovés significaba para este Cristóbal Colón una seguridad de verse oído en sus propuestas, de encontrar alguien que le facilitase el acceso allí donde deseaba entrar» (p. 47). Ya se había señalado antes que «en España se llamaba genoveses a todos los extranjeros» y que también «se decía extranjeros a los catalanes»[26]. Además, se había dicho que Colón se hizo pasar por genovés, primero porque «los italianos y portugueses eran considerados en España como excelentes marinos», y, segundo, porque Génova era una ciudad fuerte y rica que «podía hacer respetar sus derechos si eran atacados o desconocidos por los reyes de España»[2]. En la novela de Blasco Ibáñez, el mismo personaje recuerda que «Los escribanos de los reyes, al nombrarle por primera vez en sus documentos, lo llamaban Colomo, luego Colom y finalmente Colón», y observa que «Colomo y Colom eran apellidos españoles, abundantes en Aragón y Castilla», así como que «No menos frecuente era el apellido Colón, llevándolo algunas veces judíos conversos» (p. 63). Por todo eso piensa que «este "genovés" poco dispuesto a hablar de su origen, y que sabiendo tantas lenguas no tenía ninguna propia, bien podría ser un «converso"..., que ocultaba prudentemente su verdadero nacimiento en un país donde la Inquisición había empezado, años antes de su venida, a dar caza a todos los del mismo origen» (p. 48); en otra parte, ya no es un personaje sino el autor quien observa que «los judíos "conversos" de la corte de Aragón, Luis de Santángel, Rafael Sánchez y otros consejeros íntimos de don Fernando... no habían abandonado nunca al señor don Cristóbal, como si lo consideraran uno de los suyos» (p. 102). En resumidas cuentas, sólo se trata de suposiciones que ya se habían formulado antes y que nunca se han demostrado. Nunca se han probado, por ejemplo, que Luis de Santángel fuera judío; lo que pasa es que el padre Las Casas, que lo llamó converso por primera vez, creyó que era aragonés y lo relacionó con una familia de ese origen, pero Santángel era de Valencia, donde había otra familia del mismo apellido. De acuerdo con Blasco Ibáñez, «Una rama de los Santángel, después de su conversión al cristianismo, había pasado de Zaragoza a Calatayud, acabando por establecerse en Valencia» (p. 104), pero en ninguna parte prueba esto, y el debate no está resuelto»[28].

[25] *Madariaga, p. 37.*

[26] *Gandía, p. 88.*

[27] *Gandía, p. 82.*

[28] *Gandía, p. 274.*

Alejo Carpentier no duda de que Colón nació en Génova y adopta más resueltamente la tesis de que era un judío, la cual no sólo le permite, como a Blasco Ibáñez, explicar algunos aspectos de su vida, sino también algunos rasgos de su carácter, ya que, para empezar, Colón se sentía predestinado y se había inventado «el nombre de Christophoros», asignándose «una misión sagrada» (p. 107); además, siempre se mostró codicioso y con razón se le ha reprochado «el hecho de mencionar sólo catorce veces el nombre del Todopoderoso en una relación general donde las menciones de ORO pasan de doscientas» (p. 126), pues no sólo recorrió las islas del Caribe en busca de pedazos del precioso metal que los indios le daban a cambio de objetos «que no valían un maravedí» (p. 114), sino que no vaciló en recomendar la trata de esclavos para rentabilizar la empresa de Indias; por último, se ha observado que en la relación de su primer viaje invoca «a *Dios* y a *Nuestro Señor* [no a Jesucristo] de un modo que revela el verdadero fondo de una mente más nutrida del Antiguo Testamento que de los Evangelios, más próxima a las iras y perdones del Señor de las Batallas que de las parábolas samaritanas» (p. 126). Los partidarios de la tesis de que Colón era judío ya habían buscado pruebas «en su temperamento y en sus escritos» [29], y Alejo Carpentier retoma sus argumentos. Hay que agregar únicamente que con esta tesis hace verosímil la de la información islandesa, pues si bien Colón y el maestre Jacobo podían haber sido italianos, ya que en esa época no faltaban italianos radicados en Inglaterra que muy bien podían hacer viajes comerciales a Islandia, todo resulta más creíble si ambos son judíos, por la imagen que se tiene de éstos; incluso así se entiende mejor que Colón haya pecibido desde un principio la importancia de la saga de Leif Ericson y que más tarde haya sabido sacarle todo el provecho.

Amores

Salvador de Madariaga, «obsesionado... por la idea de un Colón judío y por lo tanto calculador» [30], lo hace frecuentar un convento de Lisboa en el que se impartía enseñanza a muchas nobles damas «a medida de los deseos del navegante más ambicioso» [31] y en el que conoce a Felipa Muñiz, con quien se casó; ésta era hija de Bartolomé Perestrello, que tenía el cargo hereditario de gobernador de la isla de Porto Santo, y Madariaga piensa que «el motivo principal que lo llevó a entroncar con los Perestrellos era precisamente la relación de esta familia con Porto Santo» [32]; también Alejo Carpentier considera interesado este matrimonio, pero lo atribuye a que ella «estaba emparentada con los Braganzas, y ésta era puerta abierta... para entrar en la corte de Portugal» (p. 80), que era, se entiende, lo que necesitaba Colón y no una isla, por muy bien situada en el Atlántico que estuviera; ade-

[29] *Gandía. p. 103.*
[30] *Heers, p. 86.*
[31] *Madariaga, p. 129.*
[32] *Madariaga, p. 130.*

más, describe a Felipa como una viuda «de joven semblante y lozano cuerpo» (p. 80), en lo que por lo menos en parte coincide con Jacob Wassermann, que la menciona como «una noble portuguesa de belleza excepcional»[33] y, aunque no la relaciona con la familia real, piensa que «Es probable que su mujer lo pusiera en contacto con personas de la corte[34]. Por un lado, Carpentier presenta como un hecho lo que Wassermann sólo conjetura, y, por otro, combina esta idea con la del matrimonio por interés, a la que agrega la de la belleza de Felipa, que es un detalle novelesco imprescindible.

De manera consecuente y muy semejante, Alejo Carpentier convierte a Colón en amante de Isabel y le da una interpretación materialista a la asociación «providencial» del gran hombre y la soberana, que es uno de los más importantes elementos del mito; es cierto que hay una comedia (muy poco conocida) en la que el genovés se gana en el lecho el apoyo de la reina[35], pero en esa comedia sólo se menciona que eran amantes y de ningún modo se muestra esto en escena, mientras que Carpentier logra presentar de manera convincente sus relaciones. Por un lado, Colón aparece como un hombre «de apuesta figura, nobles facciones y nariz aguileña», que además de tener «fácil la palabra» y «sin arrugas el rostro» se presenta rodeado por una aureola de aventura, por lo que incluso sus canas le daban «una cierta majestad, unida a la idea de experiencia y buen criterio» (p. 87). Por otro lado, Isabel era una «mujer rubia, muy rubia, a semejanza de ciertas venecianas» (p. 88) y, aunque acababa de cumplir cuarenta años, «sus ojos verdiazules eran de gran belleza, en su semblante tan terso y sonrosado cual el de una doncella, agraciado por un mohín irónico e intencionado, debido acaso a las muchas victorias que su aguda inteligencia le había valido en días de desacuerdos políticos y horas de grandes decisiones»[36] (p. 88). Además, «No era ya —esto lo sabían muchos— la reina enamorada de quien, inmerecedor de tal sentimiento, la engañaba, a vistas y a sabidas de sus fámulos, con cualquiera dama de honor, señora de corte, guapa camarera o garrida fregona, que le saliera al paso» (p. 88). En suma, era una mujer atractiva y se encontraba más o menos abandonada. Por si esto fuera poco, el rey no hacía nada importante sin el consentimiento de ella, que era quien gobernaba de verdad, porque «A ella tenía que someter sus disposiciones y decretos, y a ella también sus propias cartas, leídas con tal autoridad que si a ella desagraba alguna, al punto la hacía rasgar por un secreto en presencia de su marido, cuyas órdenes —era cosa sabida— no eran tenidas en mucho, aun en Aragón y en Cataluña, en tanto que

[33] *Wassermann, p. 24.*

[34] *Wassermann, p. 27.*

[35] *De esta comedia se conserva una escena en las* Gesammelte Werke *(Reinbeck, 1972) de Kurt Tucholsly, que la escribió con Walter Hasenclever; además, la describe Ernst Wetzel en* Der Kolumbus-Stoff im deutschen Geistenleben *(Breslau: 1935) pp. 84-85, que la considera bastante mala.*

[36] *La descripción de la reina coincide con la de Hernando del Pulgar en* Claros varones de Castilla, *colección Austral, n.° 832 (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948) pp. 135 y 136; la de Colón con la de su hijo Fernando, pero el genovés parece aquí mucho menos claro de piel, pues Carpentier no dice que tuviera «la color blanca y encendida», sino que más bien lo presenta bronceado.*

todos temblaban ante las de quien se tenía, en todo el reino, por persona de cuerpo más entero, ingenio más despierto, y de más grande corazón y sapiencia» (p. 89)[37]. En esta forma se explica, en fin, que el genovés se convirtiera en amante de la reina. Sin embargo, Carpentier aclara que si bien ella como mujer tenía interés en él y de noche le prometía el más completo apoyo a sus planes, de día olvidaba sus promesas, porque como reina no lo apreciaba igual. Naturalmente, él acabó perdiendo la paciencia y se marchó amenazándola con presentarle su proyecto al rey de Francia, pero ella lo hizo volver para comunicarle que le había conseguido un millón de maravedíes. Se los había pedido prestados al banquero Santángel a quien le había dado en garantía unas joyas que en realidad valían mucho menos. Además, ella las podría recobrar en cualquier momento «Y sin devolver el millón» (p. 95), porque había expulsado de sus reinos a los judíos y bien podía el converso Santángel pagar un millón de maravedíes por el privilegio de quedarse donde tenía muy buenos negocios. Por lo demás, Colón no la había convencido únicamente con la amenaza de irse a Francia sino que además le había revelado su secreto, lo que había sabido en Islandia, es decir que al otro lado del océano había tierras y que la expedición era a lo seguro. De este modo, Carpentier nos da una explicación materialista de los hechos y hace verosímil la tesis más atrevida de su novela.

La versión de Blasco Ibáñez es completamente opuesta. La decisión de patrocinar la empresa descubridora no es de la reina, sino de Fernando, que al principio no había podido disimular su asombro al escuchar las pretensiones de Colón, pues éste, entre otras cosas por el estilo, «pedía ser virrey y gobernador a perpetuidad de cuantas tierras descubriese viajando hacia Occidente, libres de soberano o que él pudiera conquistar, trasmitiendo dicho gobierno a sus hijos hasta sus más remotos descendientes» (p. 99); sin embargo, Santángel lo convenció de que aceptara sus condiciones, argumentando que mal podría el genovés apoderarse de algún reino, «si llegaba a las tierras del Gran Kan con tres naos y un centenar de hombres» (p. 103). Y de acuerdo con esto, Alejo Carpentier no sólo convirtió la decisión del rey en una decisión de la reina sino que para darle a ésta mayor fuerza eliminó el papel que desempeñaba Santángel. Hay además oposición en la manera de trabajar el episodio de las joyas, pues Blasco Ibáñez rechaza la leyenda; Isabel no pudo empeñarlas porque «Sus joyas estaban empeñadas hacía mucho tiempo, y era el mismo Santán-

[37] *Menéndez Pidal escribe que el cronista Alonso de Palencia «va recogiendo noticias de cómo aquí y allá las gentes murmuraban porque la voluntad del rey se supeditaba a la de la reina» y anota que «el viajero Nicolau von Poppelau, que en 1484 vio a los Reyes en Sevilla, pudo percibir cómo el rey no hacía nada sin consentimiento de la reina; no sellaba sus propias cartas sin que la reina las leyese, y si la reina desaprobaba alguna, el secretario la rasgaba en presencia del mismo rey; observaba también este viajero que las órdenes del rey, aun en Aragón o en Cataluña, no eran tenidas en mucho, pero todos temblaban al nombre de la reina». Además, recuerda que Lucio Marineo Sículo había dicho que «tametsi multorum iudicio forma Regina pulchrior, ingenio acutior, animo spendidior, et decoro gravior habebatur», es decir que «a juicio de muchos la reina era de aspecto más majestuoso, de ingenio más vivo, de alma más grande y de conducta más grave», según traduce en una parte, pues en otra escribe simplemente que «a juicio de muchos, la reina era de ingenio más vivo, de corazón más grande y de mayor gravedad». No hay duda de que Carpentier se basa en Menéndez Pidal y sólo modifica su traducción.* Los Reyes Católicos y otros estudios, *colección Austral n.° 1.268 (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1962) pp 31.32 y 62.*

gel quien le había servido de intermediario con unos prestamistas de Valencia» (p. 105). En cambio, Alejo Carpentier conserva el episodio, pero lo modifica para realzar la imagen de la reina; Isabel no tiene que entregarle sus alhajas a un usurero, sino que el judío es víctima de un préstamo forzoso.

También Blasco Ibáñez presentó a Colón como amante, pero no de la reina y tampoco de Felipa, una dama de la nobleza, sino de Beatriz Enríquez, que era hija de un labrador. Probablemente se conocieron por medio de los parientes de ella [38], pues aunque era huérfana no hay motivo para pensar que trabajaba en el mesón donde él se alojaba. Blasco Ibáñez opta por esta versión poco favorable, pero al describirla es algo más generoso: tenía veinte años y «Llamaba la atención entre las andaluzas de pelo retinto, ojos negros y tez morena, por su cabellera rubia, de un dorado pálido, por sus pupilas garzas» (p. 72); incluso le concede «una virtud agresiva», ya que «sólo podía atender a los hombres "como Dios manda", o sea cuando se acercasen con el buen propósito del matrimonio (p. 72), y en esto se opone a quienes suponen que era una mujer «de fácil disposición» [39] para explicar que Colón no se casara con ella. Su importancia en la novela se debe a que es uno de los personajes por medio de los cuales lo conocemos. Ella lo mira dibujar mapas en la posada, le atrae su gentileza y acaba enamorándose de él. Los planes del genovés se aplazaban, y al verlo abatido ella se le entrega. Hay pruebas de que Colón siempre se sintió agradecido. Nunca se casaron, de acuerdo con Blasco Ibáñez, porque él no tenía papeles. La tesis de que era judío explica que no hubiera matrimonio. Se había casado en Portugal «cuando estaban adormecidos los odios religiosos y no escarbaban clérigos y escribanos en la documentación de cada individuo para conocer exactamente su origen» (p. 91). Por su parte, Alejo Carpentier menciona también esta relación, pero de una manera distinta, ya que el mismo Colón aclara que «De matrimonio no hablamos, ni yo lo quería, puesto que quien ahora dormía conmigo no estaba emparentada con Braganzas ni Medinacelis, habiendo de confesar, además, que cuando yo me la llevé al río por vez primera, fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido. Lo cual no me impidió, por cierto, recorrer el mejor de los caminos, en potra de nácar, sin bridas y sin estribos» (p. 84). No hay duda de que Carpentier se burla de Blasco Ibáñez mostrándonos que a un hombre como Colón no le importaban doncelleces y que Beatriz simplemente no estaba a la altura de las ambiciones del genovés, a quien, si hay que presentarlo como amante, tiene que ser de Isabel, reconociéndole su verdadero tamaño no sólo a él sino también a la reina. La manera en que maneja el texto de uno de los más conocidos romances de García Lorca es una especie de guiño al lector que nos recuerda que no estamos después de todo sino ante un relato que ha sido escrito por alguien para divertirse y divertirnos. Paradójicamente, esta ruptura de lo verosímil contribuye a que aceptemos su versión de los hechos.

[38] *Gandía, p. 212.*
[39] *Madariaga, p. 228.*

Propósitos

Tradicionalmente se ha dicho que Colón buscaba una ruta hacia la India y descubrió América por error, pero Henri Vignaud, primero en monografías y luego en la famosa *Histoire critique...* que publicó en 1911, sostuvo que «no tuvo por fin llegar al Oriente, y sólo partió con el proyecto de descubrir la isla Antilla»[40]; posteriormente, Charles Duff y Phillip Guedalla afirmaron en un libro que «fueron los judíos quienes costearon el primer viaje de Colón» porque «no ignoraban que serían expulsados y querían prepararse una tierra en donde emigrar», así como que esta tierra ya era conocida por los normandos, y Colón sabía de sus descubrimientos. Alejo Carpentier combina estas ideas: en *El arpa y la sombra* Colón busca, no la isla Antilla, sino «una inmensa Tierra Firme... que se prolonga hacia el Sur [de la Vinlandia] como si no tuviera término» (p. 71); no descartaba, es cierto, que fuera parte de Asia, pero sobre todo habló de ir a la India, porque era más fácil hallar apoyo para una expedición al Oriente que para un viaje a lo desconocido; en cambio, Blasco Ibáñez prefiere la tesis tradicional.

El motivo de esta elección es claro. Se sabe que Colón creyó el planeta más pequeño de lo que es porque se basó en las medidas del astrónomo Alfragano y pensó que las millas árabes eran iguales a las italianas, que son más cortas. Blasco Ibáñez se burla de que al no encontrar Cipango donde la suponía situada, Colón no haya querido buscarla y dijera que «era preferible seguir la misma dirección de siempre, yendo a dar en derechura con la tierra firme del Gran Kan», ya que «tiempo les quedaba para volver» (p. 187). En el mismo tono menciona a Luis de Torres, «judío "converso" que hablaba varias lenguas y estaba reservado por el capitán general para figurar como intérprete de la embajada que enviaría al famoso "rey de reyes", así que tocase en las costas de Asia» (p. 169), pues «el Gran Kan de Tartaria, descrita por Marco Polo y Mandeville, en cuya busca iba Colón, había sido destronado en 1368 por la dinastía china de los Ming» y «Había dejado de existir ciento veinticuatro años antes» (p. 161), de modo que Colón no sólo andaba despistado sino atrasado de noticias. En esta forma, el viaje se convierte en una comedia del error, pues, «Como siempre estamos propensos a entender en los demás aquello que llevamos en nuestro pensamiento, Colón encontraba al Gran Khan y a sus opulentas provincias en los relatos que le hacían los indios con palabras ininteligibles» (p. 219).

En cambio, Alejo Carpentier no se burla de Colón desde el siglo XX, sino que presenta sus ideas geográficas de modo que resultan coherentes. Estas se basan en la confusión de las millas árabes de Alfragano con millas italianas, así como en las relaciones de Marco Polo y otros viajeros, pero también en lo que Colón había sabido en Islandia. Por eso en *El arpa y la sombra* Colón sabe que viaja «a la Vinlandia remota —o a su prolongación meridional— que yo había presentado a mi dueña como provincia hacia mí avanzada de un reino señoreado por el Gran Khan o algún

[40] *Gandía, p. 222.*

otro Príncipe de Indias, para quienes se me había dado cartas y, por si mi ficción resultaba cierta, llevaba a bordo a un Luis de Torres..., que diz que sabía hablar, además de la lengua hebraica, el caldeo y algo de arábigo» (p. 96); en alguna parte piensa que «esta tierra de Colba o Cuba lo mismo puede ser el extremo meridional de la Vinlandia que una costa occidental de Cipango» (p. 117) y, aunque más adelante admite que «nada de lo visto en la tierra nuevamente hallada me indicaba que nos aproximábamos a Cipango o a provincia regida, siquiera, por un príncipe tributario del Gran Khan» (p. 121), todavía en su segundo viaje, al acercarse a las Islas Vírgenes y a la de Puerto Rico, recuerda que «Más de cinco mil islas rodean, según las crónicas de los venecianos, el gran reino de Cipango» (p. 143) y piensa que está en las inmediaciones de ese reino; incluso en su lecho de muerte habla de la «ruta a las Indias o a la Vinlandia meridional o a Cipango o a Catay — cuya provincia de Mangui bien puede ser la que conocí por el nombre de Cuba» (p. 163). En suma, buscaba las tierras situadas al sur de las que descubrieron los escandinavos y que muy bien podían ser parte de Asia oriental. Sus viajes no le permitieron aclarar esto, y Blasco Ibáñez se burla de que anduviera desorientado, mientras que la actitud de Alejo Carpentier es completamente opuesta y su posición queda clara en una escena en que Martín Alonso le pregunta a Colón adónde han llegado, y éste contesta que lo importante es haber llegado.

Es un hecho innegable que Colón halló el Nuevo Mundo, y para Carpentier eso es lo que cuenta, pero en general Blasco Ibáñez trata de restarle importancia. Por eso escribe que «Sin Colón sólo se hubiese retardado el descubrimiento de la actual América unos pocos años», debido a que «La navegación hasta el cabo de Buena Esperanza hacía inevitable el encuentro casual del Nuevo Mundo un día u otro» y la prueba es que «Seis años después del primer viaje de Colón, el portugués Cabral, que navegaba hacia el Asia, empujado por los vientos fue a dar sin saberlo con la costa de Brasil» (p. 328). Es claro que Blasco Ibáñez polemiza con quienes han presentado a Colón como «un genio superior a todos sus contemporáneos» o «un ser providencial, poseedor de un secreto sólo conocido por él, hasta el punto que de haber muerto ningún otro hombre habría podido realizar su obra» (p. 133); por eso recuerda que «no se vio aislado en medio de una ignorancia y torpeza generales», sino que «tuvo que agitarse y mostrar impaciencia para que otros no se le adelantasen» (pp. 133-134). Sobre todo «Tenía miedo de que se le anticipasen los portugueses, que ya habían atravesado una gran parte del Atlántico en expediciones clandestinas» (p. 133).

Alejo Carpentier admite todo esto cuando hacer recordar a Colón: «cualquier noticia que me llegaba, de navegaciones portuguesas, me tenía en sobresalto. De día, de noche, vivía en el temor de que me robasen el mar —mi mar— como temblaba ante posibles ladrones el avaro de la sátira latina. Este océano que contemplaba desde las empinadas costas de Porto Santo era de mi propiedad, y cada semana que

[41] *Gandía, p. 104.*

pasara aumentaba el peligro de que me fuese hurtado» (p. 82). Además, admite que no era Colón muy buen navegante y que ya en el primer viaje algunos marineros comenzaban a propalar que no sabía valerse del astrolabio y que de nada le servía el mapa de Toscanelli que llevaba en su cámara porque «era incapaz de entender... las matemáticas del engreído magister» (p. 99)[42]; incluso reconoce que en el viaje de regreso estuvieron a punto de naufragar durante una tormenta porque «había olvidado lastrar las naves de modo conveniente, sin pensar que ahora volvían vacías los toneles que, en el viaje de ida, contuvieron la cecina, la salmuera, la harina, los vinos, de mucho tiempo comidos y bebidos» (p. 129). Sin embargo, Carpentier sólo quiere mostrarnos a Colón como un hombre de carne y hueso, mientras que Blasco Ibáñez pretende quitarle méritos y darles más importancia a los españoles que patrocinaron la expedición y participaron en ella. Por eso no es extraño que sus versiones se opongan en varios puntos.

En el mismo capítulo en que se cuenta «cómo las carabelas fueron pasando entre islas que no han existido nunca», Blasco Ibáñez relata «cómo [Colón] se vio próximo a morir en una terrible sublevación de sus marineros, inventada muchos años después» (p. 178). De acuerdo con él hubo «muchas murmuraciones, pero todas en voz baja» y debidas a que la tripulación no sentía el menor afecto por «un capitán que sólo habían conocido el primer día de la navegación» y que además de ser extranjero actuaba como «un aficionado», pues en las naves mandadas por los Pinzones, «la gente marinera, toda de Palos y de Moguer, se mantenía tranquila, sin desconfiar de la pericia de sus capitanes» (p. 188). Esas murmuraciones permitieron que los panegiristas del genovés «inventasen una terrible conspiración y un ruidoso motín en el cual los marineros amenazaron de muerte a su jefe con las armas en la mano, y éste les pidió un plazo de tres días, lo mismo que un personaje de ópera, para descubrir tierra» (pp. 188-189)[43]. Por el contrario, Paul Claudel presenta el motín en una escena culminante en la que Colón se enfrenta soberbio a los tripulantes y se burla de sus temores. Alejo Carpentier se apega a la leyenda y conserva el episodio, pero en *El arpa y la sombra* el genovés se muestra conciliador y procura calmar a los descontentos «bajo la mirada socarrona del Martín Alonso —cada día me gusta

[42] Acerca de la navegación en esa época lo mejor es leer los capítulos IX, X, XI, XII, XIII, XIV y XV de Morison, sobre todo el XIII titulado «How Columbus navigated».

[43] Wassermann escribe que «La dramática escena en la que la chusma, alborotada, otorga a Colón un plazo de tres días para descubrir tierra, sentenciándolo a muerte en caso de que fracase, este toque de folletín se remonta a Oviedo, compilador sin crítica de datos inseguros. Por muy escépticos que seamos al respecto a las demás noticias suministradas por el almirante, podemos en este caso aceptar confiadamente su testimonio de que el motín no pasó a mayores; si los sublevados hubieran cometido semejantes excesos, de seguro no habría desperdiciado la ocasión de contárnoslo con la difusión y pompa que reserva para semejantes momentos; habría sido una oportunidad para tejerse una corona de laurel y alardear de la fuerza superior de su espíritu. No obstante habla de continuo únicamente de impaciencias pasajeras de la marinería, del desaliento que asoma para desaparecer de nuevo, de inquietud, de ahogo, hasta de insubordinación; de motines y excesos, ni una palabra: el día en que se supone que estalló el motín, el 10 de octubre, escribe: Aquí la gente ya no lo podía sufrir; quejábanse del largo viaje; el almirante lo esforzó lo mejor que pudo, dándoles buena esperanza de los provechos que podían haber. Y añadía que por demás era quejarse inútilmente, puesto que él había venido a las Indias y que así habría de proseguir hasta hallarlas, con la ayuda de nuestro Señor». pp. 61-62.

menos— que me decía: "cuélguelos"..."cuélguelos", a sabiendas de que si me resolvía a ordenar que ahorcaran a alguno, nadie me hubiera obedecido —y menos los malditos gallegos y vizcaínos que para desgracia mía llevaba conmigo— perdiendo yo, al punto, toda autoridad mando y vergüenza (y esto era, acaso, lo que quería el Martín Alonso...)» (p. 101). De nuevo, el mito es explicado de manera materialista.

De acuerdo con Blasco Ibáñez, de las tres naves del primer viaje únicamente la Pinta y la Niña eran carabelas, porque Colón, «Como capitán general de la armada, quería mandar un buque mayor que el de los otros, y había puesto sus ojos en la Marigalante, única nao de más de cien toneladas que estaba en el puerto» (p. 140). Martín Alonso «era partidario de la carabela para las exploraciones, a causa de su rapidez en la marcha y de las facilidades con que se maniobraba su velamen. El peligro de esta excesiva ligereza, que le quitaba estabilidad, era poca cosa para marinos expertos como él» (p. 140). Sin embargo, Colón se empeñó en llevar una nave más grande por vanidad y convenció al vizcaíno Juan de la Cosa de que prestara o alquilara la Marigalante y se enganchara como maestre. En esta forma, Blasco Ibáñez culpa a Colón del naufragio de la nave rebautizada Santa María, que encalló en la costa norte de La Española, obligándolo a dejar un grupo de hombres en el llamado Fuerte de Navidad, todos los cuales perecieron posteriormente a manos de los nativos. Hay que decir que Colón había culpado a los marineros de su nave de aquel desastre, primero porque contraviniendo una disposición suya, el guardia se fue a dormir y le dejó el timón a un grumete, y luego porque al percatarse de que la nave había encallado la tripulación se apresuró a huir en vez de obedecerlo [44]; Blasco Ibáñez los defiende, argumentando que Colón consignó en su diario «todo lo que pasaba por su imaginación excitadísima en aquel momento» (p. 268) y llamó cobarde a Juan de la Cosa, de quien «es lógico suponer que si se apresuró a ir en el batel a reclamar el auxilio de la Niña, fue por darse cuenta de que este accidente no tenía remedio» (p. 268). De cualquier modo, hubo desobediencia. Además, una flota estaba mejor integrada por una nave y dos carabelas, pues con embarcaciones diferentes y complementarias aumentaban las posibilidades de sobrevivir y volver, de modo que aun en caso de que Colón haya decidido llevar una nave de mayores dimensiones, esto no puede atribuirse a simple navidad, y lo más probable es que no haya habido otra a la mano.

Desde luego, Blasco Ibáñez no sólo defiende a los españoles de las acusaciones de Colón y sus panegiristas. De acuerdo con él, Martín Alonso había obtenido en Roma un mapa en el que aparecía Cipango y estaba por organizar un viaje a Orien-

[44] *De acuerdo con la relación del primer viaje compendiada por el padre Las Casas, «el marinero que gobernaba la nao acordó irse a dormir, y dejó el gobernario a un mozo grumete, lo que mucho siempre había el almirante prohibido en todo el viaje, que hobiese viento o que hobiese calma»; en cuanto a Juan de la Cosa, asegura que «díjoles el almirante a él y a los otros que halasen el baten que traían por pora, y él con muchos otros saltaron en el batel, y pensaba el almirante que hacían lo que les había mandado», pero no curaron sino de huir a la carabela que estaba barlovento media legua. La carabela no los quiso recebir haciéndolo virtuosamente y por esto volvieron a la nao; pero primero fue a ello la barca de la carabela».* Los cuatro viajes del Almirante y su testamento, *ed. de Ignacio B. Anzoátegui, colección Austral n.° 633 (Madrid: Espasa Calpe, 6.ª ed., 1977) pp. 107 y 108.*

te cuando la reina decidió apoyar al genovés; éste lo convenció de que lo acompañara a cambio de «la mitad de todo el interés y de la honra y provecho que de ello se hubiese» (p. 136); por eso Martín Alonso Pinzón aportó medio millón de maravedíes a la empresa. En esta forma, Blasco Ibáñez se coloca decididamente de parte de los Pinzón y recoge las declaraciones de sus partidarios en los llamados pleitos de Colón; lo hace para mostrar que la expedición, «que los reyes sólo habían costeado en parte, resultaba en el último momento una empresa popular» (p. 144). La verdad es que la reina ordenó a los marineros de Palos que pusieran a la disposición de Colón dos carabelas con sus tripulaciones, a lo cual estaban obligados como castigo por una revuelta, pero éstos se mostraron renuentes, y es posible que Colón haya necesitado el respaldo de los Pinzón, que eran una familia de prestigio en el lugar, pero su ayuda se ha exagerado [45]. Alejo Carpentier rechaza por completo las pretensiones de los pinzonistas. Blasco Ibáñez se refiere en tres capítulos a los preparativos de la expedición, pero para Carpentier una vez obtenido el apoyo de la reina, sólo quedaban algunos detalles que arreglar en los que no vale la pena detenerse. Así como en su novela ni siquiera se menciona el naufragio de la Santa María y la masacre del fuerte de Navidad, también se omite todo lo que ocurrió entre el momento en que la reina decide patrocinar el viaje y la partida de la flota, y en esa forma se le niega toda importancia.

Visión de los nativos

Dice García Márquez que, «cuando los oficiales del dictador le relatan [en *El otoño del patriarca]* que han llegado a sus costas tres carabelas, la narración está hecha, palabra por palabra, con la propia narración de su llegada a América, tomada de la bitácora y transcrita por un cronista colonial, aunque evidentemente *al revés*» [46], así como que este episodio se le ocurrió después de leer *Visión de los vencidos* un conjunto de textos acerca de la Conquista escritos por indios y reunidos por León Portilla. El pasaje, de cualquier modo, tiene otros antecedentes, pues tanto Blasco Ibáñez como Madariaga ya habían relatado el mismo episodio desde el punto de

[45] *Morison reconoce la importancia de los Pinzones, pero señala que «ningún documento contemporáneo les concede un papel privilegiado en la Gran Empresa» y que «nada demuestra que hayan influido más o prestado mayor ayuda que otra familia de navegantes de la región de Niebla, los Niños, cuya condición económica y social en el cercano pueblo de Moguer era análoga a la de los Pinzones de Palos». Recuerda que además de Juan, propietario y maestre de la Niña, y de Peralonso, piloto de la Santa María y luego piloto mayor de Castilla, que participaron en el primer viaje, Francisco fue piloto de la Niña en el segundo viaje y compañero de Colón en el cuarto; por si fuera poco, estos Niños estaban emparentados con los Quintero de Moguer que también prestaron importantes servicios al almirante, pues Cristóbal era propietario de la Pinta y fue maestre del barco insignia en el tercer viaje, mientras que su hermano Juan es el único hombre que acompañó a Colón en sus cuatro viajes. De acuerdo con Morison, en estos hombres «reconoce uno ese tipo de marinero leal y competente, cuya labor es esencial para el éxito de cualquier viaje; hombres que nunca piden más que sus raciones, y que nunca murmuran a espaldas de su capitán», sólo que «como nunca trataron de empañar la fama de Colón ni se volvieron los hijos predilectos de ninguna superchería patriotera, son menos conocidos que los Pinzones». pp. 139-140.*

[46] *Guillermo Sheridan y Armando Pereira, «García Márquez en México» (entrevista) en* Revista de la Universidad de México, *30, n.º 6 (febrero 1976).*

vista de los nativos, pero de una manera muy distinta; la impresión de los indios es ahí completamente favorable a los españoles, a los que toman por dioses. El relato de Madariaga es algo menos complaciente porque anota que un indio comentó que los españoles tenían cola y por eso andaban vestidos; aclara que «Era éste el chiste permanente en las Antillas sobre tribus distantes que se sabía, con mayor o menor certidumbre, ir vestidas» [47], pues el cronista de los reyes Andrés Bernáldez recuerda que unos indios «dijeron al Almirante que adelante de allí era Magon, donde todas las gentes tenían rabos, como las bestias o alimañas; y que a esta causa los hallarían vestidos», porque «ansí los de esta provincia de Ornophay como ellos andan desnudos todos, hombres y mujeres, facen escarnio de los que oyen decir que andan vestidos» [48]. Aparentemente Colón no se dio cuenta de la broma desde un principio por influencia de sus lecturas, ya que Marco Polo afirma que en las montañas del reino de Lambri «hay hombre que tienen cola larga un palmo» y «gordas como las de un perro» [49]. Madariaga, que parece apreciar el humor de los nativos, cuenta que «un viejo indio, con cazurrería poco usual, explicó al Almirante que había gran abundancia de oro en muchas islas a cien y más leguas de distancia, con lo cual revelaba la distancia a la que deseaba ver a los españoles, tentándoles en particular con una isla que era todo oro, y en las otras que hay tanta cantidad que lo cogen y lo ciernen como con cedazos». Es obvio que «los indios habían aprendido ya ese truco... de mandar a los cristianos a buscar oro "allí nomás, detrasito de esa loma", a veinte leguas por lo menos de sus tierras» [50]. También en la novela de Blasco Ibáñez los indios muchas veces «dieron a entender por señas que había hombres de su raza con muchas anillas de oro en brazos y piernas, pero siempre era en la isla más cercana, nunca en la suya» (p. 209). Sin embargo, en *El arpa y la sombra* se expresa esta situación de una manera mucho más clara cuando Colón dice: «Y ahora estos cabrones indios que no hacían sino desorientarme: los de la Española, acaso por alejarme de sus minas de oro, me decían siempre que más allá, que más lejos pero no tan lejos, que — "caliente", "caliente", "caliente", como en el juego de la candelita» (p. 124).

Tal vez la principal aportación de Carpentier a este respecto está en la manera en que recrea las impresiones de los indios que Colón se llevó a España, pues éste supo por uno de ellos que ni querían ni admiraban precisamente a los españoles: «Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a sobaquina, nuestros más lucidos caballeros, y que si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perifollos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas — o bien se avergonzaban de sus tetas, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote»

[47] *Madariaga, p. 301.*

[48] *Madariaga, p. 607.*

[49] Viajes, *colección Austral, n.º 1.052 (Madrid: Espasa Calpe, 4.ª ed., 1965) p. 162.*

[50] *Antonello Gerbi,* La naturaleza de las Indias nuevas, de Cristóbal Colón a Fernández de Oviedo, *trad. A. Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) p. 428.*

(p. 141). Se asombran además de la desigualdad social y de la violencia, así como de la religión. Por supuesto, todo esto comenzó con el ensayo «Des cannibales» de Montaigne, donde éste consigna los comentarios de tres indios brasileños que fueron presentados en Ruan al joven Carlos IX (octubre 1562); éstos se asombraban de las diferencias sociales y no comprendían que los franceses se dejaran gobernar por un niño; además, el pasaje de Carpentier recuerda también los *Dialogues* del barón de Lahontan (1703) donde el salvaje Adario se burla de los aparatosos trajes de las mujeres[51].

Epílogo

En una nota publicada al final de *En busca del Gran Khan,* Blasco Ibáñez comenta la personalidad de Colón, menciona algunas tesis sobre su origen y relata que «murió en España, pero su cadáver fue llevado años después al Nuevo Mundo... enterrándolo en la catedral de la ciudad de Santo Domingo», así como que, «En 1795, al abandonar España a la República francesa, por el tratado de Basilea, la parte española de dicha isla..., creyó oportuno llevarse el cadáver de Colón, y después de numerosas investigaciones notariales y demás ceremonias lo trasladaron con gran pompa a la catedral de La Habana»; posteriormente, «cuando reconoció España la independencia de Cuba, se llevó de nuevo el cadáver a Sevilla, y allí reposa actualmente, en la catedral de dicha ciudad» (p. 326). Sin embargo, en 1877, el obispo de Santo Domingo, «que se llamaba Cocchia y un canónigo Bellini, los dos italianos a juzgar por sus apellidos, ...encontraron un segundo cadáver de Colón, dando a entender que los comisionados españoles del siglo XVIII se habían equivocado al hacer el traslado de sus restos, y en vez de llevarse el cadáver del Almirante habían cargado con el de su hijo o nieto, pues los tres estaban enterrados en el mismo altar» (p. 327). En realidad, Blasco Ibáñez no cree en esa equivocación, pero de cualquier modo anota que a Colón no sólo se le han atribuido varios lugares de nacimiento sino también dos tumbas. Por su parte, Alejo Carpentier nos entera en la primera parte de su novela de que Pío IX «había encargado al historiador francés, el conde de Roselly de Lorgues, una *Historia de Cristóbal Colón* varias veces leída y meditada por él, que le parecía de un valor decisivo para determinar la canonización del descubridor del Nuevo Mundo» (p. 17), así como de que esta idea se la había ocurrido durante un viaje a Argentina y Chile realizado en su juventud; el desenlace de esta historia tiene lugar en la tercera parte de la novela, donde el fantasma de Colón asiste a la reunión de la Congregación de los Ritos en que, después de oir el testa-

[51] *Además, Alejo Carpentier pudo haber leído el libro de Erasmo Ancira,* Un maya descubre España en 1529, *pues el protagonista se asombra de que la gente viva amontonada, con las casas pegadas unas a otras, a veces encimadas, cuando había tanto espacio alrededor de los pueblos, le llamó la atención que los españoles fueran tan peludos como animales y percibió el mal olor que todos despedían porque no se bañaban a menudo y comían ajos y cebollas; el pasaje de Carpentier parece un resumen del libro que se publicó dentro de la colección Populibros* La Prensa en los años cincuenta. *Por supuesto, hay muchas otras obras parecidas y un libro clásico sobre la cuestión, el de Antonello Gerbi,* La disputa del Nuevo Mundo: historia de una polémica. *Trad. A. Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 2.ª ed., 1982).*

mento del padre Las Casas y las opiniones de Víctor Hugo y Julio Verne, se rechaza definitivamente la beatificación que habían solicitado cientos de obispos. Es como si en vez de un epílogo Carpentier hubiera escrito dos, pues en ambos textos —la primera y la tercera parte de su novela— se exponen hechos posteriores a los de la parte central, cuyo sentido aclaran; también se podría decir que Carpentier dividió el epílogo en dos partes, colocando una al principio y otra al final de la novela, porque lo que cuenta en la tercera parte es continuación de la primera. *El arpa y la sombra* es de cualquier manera un tríptico. Las confesiones de Colón ocupan la parte central, mientras que a los lados se refiere la historia de su frustrada incorporación al santoral. En la parte central, Alejo Carpentier escribe de manera específica contra Blasco Ibáñez, pero en general se opone a Paul Claudel, a quien se le dedican además la primera y tercera parte.

Juan José Barrientos



Cristóbal Colón

La vida perdurable

A Carme Riera

Aquí en Castilla es media noche, casi vencido este verano. Pero he marcdo 07 y el 1 de larga distancia, y ya me encuentro en los circuitos que cruzan los enormes insolados espacios, sobre la erizada piel de Norteamérica. Ese cielo inmenso y esa desolación que siento. Lo mismo que si llamara otra vez desde la cabina telefónica de un oasis o estación gasolinera o área de descanso obligado en una de aquellas autopistas sin fin. Millas y millas despobladas. Y en seguida me pongo a marcar el 913, que es el indicativo del Estado de Kansas. A lo mejor un largo trecho con el repugnante olor de una mofeta aplastada por un auto. Y de tarde en tarde, pueblos o ciudades de casas desperdigadas, que parece vaya a borrar el torbellino de un tornado. Y otra vez interminables territorios.

Todo es automático, instantáneo. Los ciegos impulsos de las cifras saltando en mi oído. Y suena el teléfono al otro lado del mundo, como si nada, en aquella casa pequeña de madera, lejos del *campus,* perdida detrás de unos pocos árboles. Suena y suena repetidamente. Todavía son allí las 5 P.M. Aunque aquí se oigan los timbrazos en mitad de la oscuridad, entrecortados por los trozos de silencio más vacío que conozco. Pero querría que las cosas ocurrieran como entonces. Si hago un esfuerzo llego a estar seguro de que es Emilia quien puede descolgar el teléfono. Se encuentra de veras allí, en una dimensión real que existe Dios sabe de qué manera condicionada por alguno de mis viajes hacia su casa, cuando para anunciarle mi llegada llamaba yo desde la mitad del larguísimo camino. Suena igual al teléfono. Y ella aguarda desesperadamente.

—Eh. Eh. ¿Me oyes?... Estoy llegando. Antes de tres horas estaré contigo, grito.

Se ha incorporado en la cama de sábanas floreadas de entonces dentro del abierto dormitorio sin puertas, sólo con biombos, que ocupa casi el espacio entero del primer piso, y donde huele siempre a aquel jabón negro traído de España, y tiembla tan desamparado el tiembre del teléfono. Sé que Emilia siente aún escalofríos, pese a que haya apagado el aire acondicionado y haya entreabierto la corrediza ventana. Y surge una claridad dura, agitada por el crujido de los nogales resecos que rodean la casa, y por el desgarrado latir de las chicharras.

—Siempre pensamos que éste va a ser el último verano en América... Y luego ya ves —dice.
—El año que viene estaremos seguro en Mallorca o por ahí, en el mar, en una playa —le dijo, riendo, histérico.
—No te creo —insiste—. Ese es sólo un país bueno para turistas. Sólo ganan los trepadores.
—El año que viene —repito.

Después de nuestra conversación ha saltado de la cama y anda descalza sobre la alfombra de dibujos asimétricos, como de galaxias y constelaciones de otra parte. Los ojos bajos, grandes y oscuros, mientras me aguarda, pero tan desasistida como siempre. Bordea el escritorio donde está la máquina eléctrica, las revueltas cuartillas y ejercicios de los estudiantes, y llega a la otra ventana. Descorre también el vidrio, para que entre más fuerte el aroma espeso de los árboles y el batir de los insectos. Seguro que necesita creer que todo es verdadero. Y ya sólo aguarda el rodar lento de mi coche en el camino de tierra, junto a la casa.

—¡Emilia! —grito—. ¡Emilia!

Lo malo es que suene el teléfono sin obtener ninguna respuesta. Como cuando llamé desde aquella estación gasolinera del camino. Nada más que el timbre en este vacío. Y hay que volar hacia allí, hacia la casa de madera que ocultan los nogales. Correr por las perdidas autopistas, por los repetidos territorios agarrotado al volante, sin hacer caso de la velocidad límite de 55 millas por hora, ni a la policía posiblemente vigilante, o al radar. Correr devorando esas imágenes de cielos electrizados e inmensos, de pueblos desperdigados, repetidos o aniquilados en otros viajes iguales. Correr devorado esta desolación que siento renacer siempre. Lo malo es no oír tampoco la voz de Emilia. Unicamente la casa con ese silencio sobre el cual suena el timbre del teléfono. Y enseguida escuchar el chorro del agua vertiéndose desde el baño. Y distinguir el color de la diluida sangre, el delicado cuerpo brillante, flotando apenas, las pequeñas manos extendidas, como si al fin jugara y se meciera en el mar.

Antonio Ferres

La originalidad del *Martín Fierro*

Al cumplirse este año el centenario de la muerte de José Hernández, no parece caprichoso preguntarse por las razones del asombroso éxito que su poema obtuvo en el siglo XIX y ha seguido teniendo en los años posteriores. Y cuando hablamos del éxito queremos decir algo tan complejo como esto: por qué es la obra que logra la más amplia e inmediata respuesta comprensiva de parte del público —en su mayoría analfabeto— al que iba destinada, y por qué, al mismo tiempo (en contra de lo que cierta crítica superficial ha escrito), encontró también entre los cultos una respuesta positiva y admirativa, que no ha cesado hasta nuestros días[1].

Si bien se mira, es la única obra literaria hispanoamericana que en la centuria pasada consiguió de su público una aceptación inmediata y se convirtió en el primer *best seller* que recuerdan las letras de nuestro continente. Obra que se erigió entonces en caso único y que en las décadas siguientes fue aumentando su prestigio, su valor y excentricidad no sólo a nivel nacional, también continental. La opinión de lectores y críticos tan equilibrados como Juan M. Gutiérrez, Unamuno, Menéndez y Pelayo y Henríquez Ureña supone que estamos ante algo realmente excepcional. Desde 1872 se han dado numerosas y variadas respuestas para explicar por qué *Martín Fierro* era algo distinto a todo el resto de la poesía gauchesca; ninguna parece aclarar de modo definitivo un proceso complejo y fascinante. Aquí se intenta ver qué separaba a *Martín Fierro* del resto de la gauchesca. Hemos comenzado preguntándonos por qué el texto de Hernández ha sido siempre reconocido como la cumbre del género «poesía gauchesca» y por qué sus lectores, críticos, historiadores de la literatura, oyentes, juzgaron desde su aparición que el poema superaba todo lo anterior y era *diferente* de todo lo anterior. La primera respuesta, casi obvia, sería que Hernández escribe un texto original, distinto, insertándose sin problemas en una tradición que enriquece y amplía hasta límites jamás antes alcanzados. Aclarar todo el sentido de ese proceso y de esa rica realidad que es la obra de Hernández desbordaría el corto espacio de estas páginas. Nuestro examen —inevitablemente limitado— consistirá en ir viendo qué trae la obra de nuevo, de diferente, y cómo recrea materiales y formas anteriores para dar a su poema aspectos originales que lo apartan de esa misma tradición de la que pasa a formar parte.

[1] *A. Pagés Larraya, «Las primeras cartas sobre* Martín Fierro», *en* Martín Fierro; un siglo *(Buenos Aires: Xerox, 1972), pp. 175-181; y del mismo autor, «Unamuno y la valoración crítica del Martín Fierro»,* Logos, *12 (1972), 423-440. Fermín Chávez, «Los primeros hernandistas», en* Martín Fierro; un siglo, *citado, pp. 155-158.*

Antecedentes

¿Qué elementos tenía a mano Hernández para componer su poema, cuáles utilizó y cuáles dejó de lado? Es muy difícil —y no tendría sentido— repetir aquí los documentados exámenes fontales de Azeves, quien ha mostrado, casi siempre con acuidad, el vasto fondo al que nuestro poeta apeló para crear su obra. [2] Tal vez sea más útil examinar el asunto desde otro punto de vista. Un punto de vista formal. Un examen de los comienzos del género poesía gauchesca nos permitirá ver que ya en Hidalgo (y posiblemente aún antes del uruguayo) están presentes varias de las direcciones formales que explotará la gauchesca posterior. [3] En primer lugar el relato dialogado, *el diálogo* entre dos hombres de campo que, casi siempre, da ocasión para que uno de ellos narre al otro un o unos sucesos de su vida reciente (podríamos hablar aquí de diálogo narrativo). En esa narración, generalmente precedida del encuentro y el saludo amical, hay siempre un interlocutor activo (el gaucho que narra algo vivido o presenciado por él), y un interlocutor pasivo (otro gaucho, que escucha el relato de su amigo y que comenta, interrumpe, enriquece, agranda, con chistes o muestras de su ignorancia, asombro, tontería, la narración del primero). Este es el esquema de, por ejemplo, el «Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en la isla del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte» (1821), que parece ser el primero que compuso Bartolomé Hidalgo. Este tipo de *diálogo* va a continuarse con textos como el de Araucho, «Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero» (1835), y tantos otros que adoptan el mismo esquema. [4] Los temas de este tipo de composición van desde lo político a lo cómico, desde lo costumbrista a lo social. Uno de los interlocutores cuenta al otro una experiencia personal, por ejemplo el conocimiento de la ciudad, con sus asombros y peligros, una fiesta patria, un hecho de la guerra de la independencia, o una función de teatro (en esa compleja pieza gauchesca que se llamó *Fausto)*. [5]

Otro de los módulos fue el de la *relación*, cuyo título claramente señala su contenido. Un relato en primera o tercera persona en el que en verso octosílabo (como ya había ocurrido durante todo el período colonial, no se olvide que la gauchesca está lastrada de materiales hondamente hispánicos), un paisano narra un hecho singular que ha presenciado, o del cual ha participado. De las más antiguas es la «Rela-

[2] *A Azeves,* La elaboración literaria del Martín Fierro *(La Plata: Facultad de Humanidades y C. de la Educación, Univ. de La Plata, 1961).*

[3] *Véase nuestro trabajo, «Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *204 (diciembre 1966), 619-649.*

[4] *A. H. Azeves ha estudiado algunas de las formas o tipos de la poesía gauchesca: «El diálogo de la poesía gauchesca»,* Revista de Educación, *La Plata, año IV, n.° 7 (julio 1959) 174-175; «El cielito militante», ibidem, año 5, n.° 3-4 (marzo-abril 1960), 462-464.*

[5] *En un extenso análisis de* Fausto, *hemos examinado este especialísimo modo narrativo, en el que el relato de uno de los interlocutores es constantemente interrumpido (= enriquecido), con el humor, las exageraciones, la ignorancia, los complementos inocentes del que escucha, «Estanislao del Campo:* Fausto», Revista de Literaturas Modernas, *II (Mendoza, 972), 31-61. Se ha indicado allí además el sentido teatral de este diálogo, que supone un público social y culturalmente superior al de sus interlocutores.*



El rostro de Martín Fierro, según Castagnino

ción exacta de lo que ha sucedido en la expedición a Buenos Aires, que escribe un sargento de la comitiva, en este año de 1778, en las siguientes décimas», conocida por contener la primera descripción en verso del tipo gaucho que conocemos. [6]

Hidalgo escribió la «Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822», y Ascasubi compuso «Jacinto Amores, gaucho oriental, haciéndole a su paisano Simón Peñalva, en la costa del Queguay, una completa relación de las fiestas cívicas que para celebrar...» (H.J. Becco,, *Antología de la Poesía gauchesca,* Madrid: Aguilar, 1972, p. 476).

¿Por qué nos detenemos en estas dos especies o tipos de poesía gauchesca? Porque aunque Hernández apeló —como veremos— a algo distinto de lo que conocemos como textos gauchescos, no por eso dejó de utilizar todos los antecedentes que podían serle útiles para componer su obra. Es evidente que el poema hernandiano posee momentos dialogados, que sirven de unión a los encuentros del personaje principal con los otros, y hay algún pasaje de la obra donde el *diálogo narrativo* (que es, en definitiva, el sentido esencial de esta forma, y que encontramos por ejemplo en el encuentro con Cruz), se suma al diálogo sin más (encuentro con el Moreno). Pero debe reconocerse, con absoluta claridad, que ese no fue el módulo preferido por Hernández, al contrario, hay una visible voluntad de no utilizar ese esquema que es la base del *Fausto*, por ejemplo.

El texto todo es sentido por el protagonista como una narración informativa, como una *relación.* Así es como denomina Fierro a su largo monólogo, que combina en una forma muy particular elementos narrativos y elementos líricos, pero con preeminencia de lo informativo, de lo testimonial:

«Y atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido» (I, 109-110).

«Y ya con estas noticias / mi relación acabé» (I, 2306-07).

Y en la *Vuelta,* al terminar Fierro el relato de su regreso:

«Concluyo esta relación, / ya no puedo continuar», II, 1551-52.

Otros elementos —en general poco estudiados en el Poema— provienen de la más antigua tradición hispánica. El Poema utiliza por una parte *temas* que provienen del romancero (del más viejo y del deturpado y en decadencia del siglo XVIII): romances de valentones, héroes desmesurados, monstruos, cierta misoginia más o menos visible, lances de valentía hiperbólica, religiosidad popular, didactismo constante, picaresca. Por otra ciertos recursos de estilo o *fórmulas específicas* romanceriles, como los comienzos con sus invocaciones religiosas, los finales, cargados de didactismo, la adjetivación, los asonantes, etc. [7]

[6] *Angel J. Battistessa, «Antecedentes de la poesía gauchesca en el siglo XVIII»,* Sur, *14 (1935), 90-96.*

[7] *Juan A. Carrizo estudió algunos aspectos de la relación entre el romancero del siglo XVIII y la poesía gauchesca: «El matonismo en algunos poetas del Río de la Plata»,* Revista de Educación, *a. 3, n.º 3, 521—525. A. Navarro González, «El gaucho Martín Fierro o De Dios abajo ninguno»,* Revista de Literatura, *Madrid, t. 37, N.º 73-74 (enero-junio 1970), 5-14. Véase las similitudes textuales y temáticas que señalamos en «Hernández y Ascasubi»,* Revista Iberoamericana, *87-88 (abril-septiembre 1974), 393-408. Además, la ponencia que leímos en el Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana celebrado en Madrid, el junio de 1984 (cuyas Actas deben estar a punto de salir editadas): «El* Martín Fierro *y los romances de ciego».*

El relato autobiográfico

Hernández usó algo muy distinto a todo el resto de la gauchesca (por lo menos de la poesía gauchesca que conocemos), algo infrecuente en el género: el relato monologado de tipo autobiográfico o, para decirlo con más precisión, *el monólogo autobiográfico de tono dramático-lírico.* Es evidente que el Poema combina sabiamente varias de las direcciones temáticas y estilísticas anteriores, a partir de este esquema fundamental. El *Martín Fierro* es, esencialmente, una sucesión de monólogos autobiográficos encabezados por el del protagonista, al que siguen envueltos en el alvéolo fundamental de la voz y la presencia constante de Fierro —los de Cruz, el Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Picardía, el Moreno. Debe insistirse en este aspecto del Poema porque es uno de los costados diferenciales del mismo frente a casi toda la gauchesca anterior. El relato autobiográfico no sólo establece en el Poema una dirección de sentido, un nivel estructural y formal, le da un *tono* peculiar (que tiñe todo lo dicho de una atmósfera emotiva específica), y es el que constituye uno de sus más eficaces y poderosos instrumentos de ejemplaridad social y de identificación social, entre la voz del protagonista y la del público al que estaba destinado.

¿De dónde proviene este relato autobiográfico? Ya Sarmiento, en aquella página admirable del *Facundo,* dedicada al «gaucho cantor», hizo una enumeración de los temas y motivos preferidos por la «poesía de los gauchos». Esta poesía es la que suponemos componían los miembros de la clase social llamado *gauchos*, antes y durante el período que va de fines del siglo XVIII, hasta fines del XIX. No nos quedan nada más que unos pocos versos deturpados de esa poesía oral; no había entonces antropólogos interesados en esos textos, ni hubo folkloristas con dictáfonos para registrar su música y sus letras... De cualquier manera el testimonio negativo de Joseph de la Vandera (el funcionario español que se ocultó debajo del seudónimo de Concolorcorvo), en *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), debe sumarse al de Sarmiento. En *Facundo* leemos algo sorprendente:

> El cantor mezcla entre sus cantos heroicos, la relación de sus propias hazañas... El año 1840, entre un grupo de gauchos... estaba sentado en el suelo... un cantor que tenía azorado y divertido a su auditorio, *con la larga y animada historia de sus trabajos y aventuras.* Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la *desgracia* y la disputa que lo motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida, y las puñaladas que en su defensa dio... (Cap. II, «Cantor»). [8]

El testimonio es importantísimo porque muestra que, en la poesía típica de los gauchos, ya a mediados del siglo XIX, uno de los temas reiterados, de los temas

[8] *Para no repetir cosas ya dichas, véase Borello, Becco, Weimberg, Prieto,* Trayectoria de la poesía gauchesca *(Buenos Aires: Plus Ultra, 1977) pp. 43-46, donde se analiza todo el pasaje de* Facundo *y se demuestra su valor como descripción de los temas, motivos y situaciones que usó preferentemente la que hemos convenido en llamar «poesía de los gauchos». Recuérdese lo que escribió hace muchos años Federico de Onís: «Cuando se habla de poesía gauchesca se hace referencia a dos cosas que hay que separar muy claramente...: una, la poesía de los payadores o cantores populares, que no escribían, sino cantaban o recitaban sus propias obras o las ajenas; otra, la de los poetas cultos, de la ciudad, que escribieron sus obras en lenguaje gauchesco», «El* Martín Fierro *y la poesía tradicional»,* Homenaje a Menéndez Pidal *(Madrid, 1925), p. 407.*

que llamaríamos preferidos y constantes, era el de un hombre que narra a otros sus sufrimientos (éste es el sentido clásico con que Sarmiento usa en el pasaje la palabra *trabajos)* y sus aventuras. Obsérvese que los temas son los de la poesía gauchesca de autores cultos, y muchos de los que aparecen en el *Martín Fierro:* peleas con la partida, sufrimientos, encuentros dramáticos, rapto de la mujer amada, muertes *(desgracias)* cometidas por el cantor, etc.

¿Hay antecedentes de esta clase en la poesía gauchesca propiamente dicha? Si examinamos los Diálogos gauchescos, tanto los de autores conocidos (Hidalgo, Araucho, Ascasubi, Del Campo, Lussich, etc.), como los anónimos, veremos que siempre hay, en el relato del gaucho que narra, elementos autobiográficos; pero muy pocas veces nos encontramos con un auténtico *monólogo* autobiográfico. Ninguno convierte (como Hernández) a ese relato autobiográfico del protagonista en el eje central, dramático y narrativo, lírico y social, del poema. En ninguno la vida del protagonista, su destino tristísimo oído a través de su voz cargada de tensión dramática y de intención acusadora existencial y social, se erige en elemento fundamental de la obra, como ocurre en *Martín Fierro*. Hernández supo combinar elementos anteriores que insertó en su poema con admirable habilidad (lo tradicional hispánico, lo gauchesco, la poesía de los gauchos, el diálogo, la relación, etc.), y tuvo clara conciencia de qué quería hacer con su obra. A partir de un esquema inicial fundado en la presencia del protagonismo que narra y canta su vida y sus sufrimientos (los del *individuo* Martín Fierro, y los de la *clase social* a la que representa, simultáneamente), Hernández supo organizar con encomiable conciencia estética, las distintas partes del Poema. Parece exagerada la opinión de Martínez Estrada cuando afirma que Hernández comenzó la obra con una forma estética determinada, y a mitad de camino cambió equivocadamente el punto de vista (o la voz) que *dice* el relato.[9]

¿Hubo algún antecedente conocido de relato autobiográfico en un texto gauchesco parecido al de *Martín Fierro?* Sí lo hubo, pero no es el de Lussich, como han escrito

[9] *E. Martínez Estrada,* Muerte y Transfiguración de Martín Fierro *(México: F.C.E., 1948), «Parte primera. Las estructuras, Donde el Poema se bifurca», sostiene que hay un serie de incongruencias en el Poema: de lo evocado se pasa a lo dramáticamente mostrado (del* telling *de un hecho pasado, al hoy de un* showing); *hay una confusión y superposición de narradores; lo lírico es destruido por lo dramático; la obra confunde estilos (del esquema monológico se pasa al diálogo, que es lo que habían sido los poemas gauchescos anteriores), etc. etc. Asuntos todos que los pocos estudios posteriores sobre el tema, han confundido de modo lamentable. Esperamos estudiar algunos de estos aspectos en un trabajo en preparación. Como observación general creo que la crítica debe atenerse estrictamente a lo que el Poema es, y quiso ser. Y no entiendo qué derecho tiene el crítico a superponer al texto concreto que estudia, sus ideas personales sobre* cómo debió *ser organizado y estructurado dicho texto. La Obra que leemos, es una estructura lingüística que produce en nosotros, lectores, un efecto dado. El primer deber del crítico es explicar lógicamente las razones de esos efectos estéticos sobre el lector. Claro que cuando hablo de razones englobo en ello esa confusa totalidad que suma significaciones, ritmo, sonidos, resonancias, poesía, estructuras temáticas, estructuras retóricas (monólogo autobiográfico, uso de la primera persona, tipos de Narrador, narratario(s), tiempo, espacio, fórmulas tópicas, etc.).*

repetidamente varios críticos, comenzando por el autor de *El Aleph.* [10] En un oscuro periódico político favorable a Rosas, en 1830, apareció un texto titulado «Historia de Pancho Lugares». En numerosos aspectos ese relato autobiográfico escrito por un tal Luis Pérez, coincide con el *Martín Fierro.* Comienza, como la obra hernandiana, con las invocaciones religiosas tradicionales (a la Virgen del Rosario, a Dios); viene después la narración autobiográfica desde la niñez, el aprendizaje de su trabajo como domador y peón en las «estancias de Rosas»; un día, Pancho es sorprendido por un oficial, detenido y llevado en leva forzada a servir como soldado en la guerra contra el Imperio del Brasil (1825-1828). Es mal tratado; piensa en desertar; lo hace. Después el texto va perdiendo su centro autobiográfico y el narrador desplaza su atención de sí mismo al conflicto político entre Dorrego y Lavalle. De la relación de la propia vida se pasa a lo testimonial político y desemboca, finalmente, en una biografía, en verso del tirano Juan Manuel de Rosas. [11]

No se quiere decir aquí que Hernández leyó este texto, o que el mismo influyó o determinó a *Martín Fierro*. Simplemente se indica que el olvidado y olvidable poema de Pérez está dentro de una línea autobiográfica tradicional, que Hernández usó como esquema vertebral de su Poema. La historia del arte nos ha enseñado que casi siempre la literatura se inspira en la literatura, pocas veces en la realidad. Y que Hernández, como indicara una aguda crítica, siempre tuvo muy en cuenta los materiales heredados, lo tradicional y folklórico como fuente primaria de inspi-

[10] *Ya Borges, en uno de sus primeros ensayos sobre el tema, había escrito: «El libro de Lussich, al principio, es menos una profecía del* Martín Fierro, *que una repetición de los coloquios de Ramón Contreras y Chano. Entre* amargo *y* amargo, *tres veteranos cuentan las patriadas que hicieron. El procedimiento es el habitual, pero los hombres de Lussich no se ciñen a la noticia histórica y abundan en pasajes autobiográficos. Esas frecuentes disgresiones de orden personal y patético, ignoradas por Hidalgo o por Ascasubi, son las que prefiguran el* Martín Fierro, *ya en la entonación, ya en los hechos, ya en las mismas palabras»* Discusion *(Madrid: Alianza, 1980), p. 23. A continuación Borges compara diversos pasajes de Lussich con otros —muy semejantes— del* Martín Fierro. *Y después de ello escribe: «Huelgan otras confrontaciones. Bastan las anteriores, creo, para justificar esta conclusión: los diálogos de Lussich son un borrador del libro definitivo de Hernández. Un borrador incontinente, lánguido, ocasional, pero utilizado y profético», ibidem, p. 27.*

Eneida Sansone de Martínez, en el prólogo a Los tres gauchos orientales *(Montevideo: Bca. Artigas, 1964), pp. IX-XV, probó definitivamente que el imitador y discípulo confesado del «maestro» Hernández, fue Lussich. Este, en la segunda edición de dicha obra, corrigió numerosos pasajes (agregó 250 versos) para ajustarse a las fórmulas, vocabulario, estilo, que aparecían en* Martín Fierro.

Angel Rama ha esbozado una historia del desarrollo de la poesía gauchesca vista como un proceso de paulatino enriquecimiento que, a partir de lo simple y semi-teatral (la danza folklórica del «cielito» y los Unipersonales *neoclásicos), fue hacia lo complejo y dramático. Según Rama, de los* Diálogos *de dos personajes se pasa a los de varios (los de Lussich), y de aquí nació el teatro nacional rioplatense. Lussich sería el antecedente tanto de* Martín Fierro, *como de* Juan Moreira *(la pieza inspirada en la novela de Gutiérrez, que mimó la compañía de Podestá). Adjudicaciones ambas, aventuradas e indemostradas; véase A. Rama,* Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad *(Buenos Aires: Calicanto, 1976), pp. 126-143.*

[11] *Ricardo Rodríguez Molas, «Luis Pérez y la biografía de Rosas escrita en verso en 1830»,* Historia, *Buenos Aires, 6 (1956), 99-137. La parte autobiográfica de este texto fue reeditada con el título de «Historia de Pancho Lugares», en* Poesía Gauchesca, *prólogo de A. Rama, Selección, Notas y Cronología de J. B. Rivera (Caracas: Bca. Ayacucho, 1977), pp. 37-53. El texto se inicia así: «En nombre de Dios comienzo/ y la virgen del Rosario,/ para referir mi vida/ como gaucho del Salado». Ignoro si el título que se adjudica al texto en esta última reedición, figura en el original de la revista* El Gaucho, *números 1 a 10 (Buenos Aires, 1830), donde por primera vez apareció esta composición. Es evidente que Luis Pérez (como haría más tarde Hernández), apeló a la fórmula del relato autobiográfico sabiendo que era popular entre la gente del campo.*

ración para componer su obra.[12] Debemos suponer (después de los testimonios de Concolorcorvo, Sarmiento, el texto de Pérez, y algunos ejemplos de romances de finales del XVIII), que hubo un subgénero de poesía gauchesca basado en el relato de la propia vida por un gaucho, que con el acompañamiento de la guitarra, cantaba-contaba ante los demás, su existencia. Su vida era casi siempre trágica, desdichada, había llevado al protagonista a ser un desertor, un asesino (sin quererlo), un abandonado por la mujer amada, un hombre fuera de la ley y condenado a huir de la persecución de una justicia primaria encarnada en jueces y policías no siempre demasiado duros. No sabemos muy bien cuál era el sentido de esos relatos; posiblemente emocionar, entristecer, conmover, reclamar justicia (¿acusar a una clase de su irresponsabilidad y culpabilidad?), presentar el propio destino como muestra documental de la fatalidad, o sea darle un sentido ejemplar y didáctico (motivo éste el más reiterado de gran parte de este tipo de historias en el romancero del siglo XVIII). A esto debemos agregar que, en poemas orales, populares, recogidos en este siglo en algunas regiones de la Argentina, cuya antigüedad en ciertos casos puede remontarse hasta los comienzos del siglo XIX, este subgénero del relato trágico de la propia vida, aparece reiteradamente. Casi siempre se trata, como indicó O. Fernández Latour de Botas, de:

«...muchachos que salen a divertirse, inocentes que, por su mala estrella, caen en desgracia ante la justicia; presos políticos; *desertores llevados por la desesperación y la miseria*... esos desgraciados, perseguidos por la fatalidad, incomprendidos por la sociedad... vagabundos tristes y en el fondo inocentes hablan con la entonación de los personajes hernandianos», *Prehistoria de Martín Fierro* (Buenos Aires: Platero, 1977), p. 115.

Si se leen despacio algunos pasajes de la vida humilde de Francisco Lugares, se verá que aquí están presente esos dos elementos básicos del *Martín Fierro:* una vida narrada por el agonista de esa vida; un hombre que además es ejemplar representante de una clase social... Esta sabia combinación de lo individual y lo social, encarnados por un mismo individuo, y expresados en una misma y sola voz, explica uno de los secretos básicos del éxito, del envidiable poder para conquistar de inmediato un público humilde (sus iguales), que escuchaba en otro el mismo triste destino propio... Fierro no era sólo un destino idéntico —en su dolor y en ser sujeto de la injusticia— al de los que oían su voz; en él en su canto melancólico y a veces feroz, escuchaban sus sufrimientos, veían objetivados sus destinos, expresados con admirable claridad sus reclamos de justicia. Los que escuchaban cómo la desespera-

[12] *«El caso de Hernández es, sin embargo, particularísimo. Su lenguaje y su estilo son mucho más reales, mucho menos caricaturescos que los de los otros poetas gauchescos. Y esto fue posible seguramente, porque Hernández conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva: se apartó de lo folklórico lo necesario para elegir sus rasgos característicos (y así parecer realmente folklórico ante la cultura urbana), y se alejó de lo gauchesco lo suficiente para suprimir su visión deformante (y realizar así la obra más parecida a lo auténticamente popular», Olga Fernández Latour de Botas, «El* Martín Fierro *y el folklore poético»,* Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, *3 (Buenos Aires, 1962), 287-308, espec. p. 302. De la misma autora, «Aportes del folklore a la crítica del* Martín Fierro», Logos, *12 (1972, Facultad de Filosofía y Letras, UNBA, 171-220.*

ción de los de abajo los empuja a la autodestrucción matando a otros desdichados (eso son, en definitiva, los homicidios que Fierro comete contra el Negro, contra el Terne, contra los miserables soldados de la Partida), veían en ese destino frustrado un ejemplo terrible del propio. Fierro no es sólo este individuo en particular, es también en el Poema el tipo ejemplar de una clase social. Esta dualidad simultánea se expresa, como hemos demostrado hace ya muchos años, con ciertos recursos lingüísticos y estilísticos.[13] Y esta circunstancia es otra de las razones que explican no sólo el éxito de público, también la poderosa identificación sentimental y social que el texto ejerce de manera hipnótica sobre el oyente-lector que lo percibe.

Se trata (como indicó A. Reyes hablando de un texto medieval), de un Yo ejemplar, no de un Yo autobiográfico. Ejemplar en el sentido de típico, y ejemplar en sentido didáctico. Típico, como representativo de una clase, de un nivel social específico. Si se comparan los sucesos que de su propia vida narra Fierro, con los que cuenta Cruz, o los de los hijos, se verá que hay en todos ellos un mismo dibujo, una identidad semejante que nace de lo social: es la vida casi igual de los que pertenecen a esa clase desheredada y orgullosa en su miseria que fueron los gauchos.[14] Martín Fierro no es jamás descripto desde afuera por ningún narrador; jamás es contemplado por nadie. No sabemos cómo es su rostro, color de ojos, estatura, manos, ropa. Todo lo que sabemos está dado en la acción, en las reacciones, en los sentimientos, en los juicios. Creo que carece de rostro descripto por varias razones que no podemos examinar aquí. Pero una de ellas está relacionada con su funcionalidad representativa desde el punto de vista social. Su vida es *ejemplar* (un ejemplo concreto y neto), porque retrata a toda una clase. Esto ya fue claramente señalado por Hernández en el prólogo a la primera edición de la *Ida:*

> Me he esforzado... en presentar un tipo que *personificara* el carácter de nuestros gauchos, concretando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar.

¿Por qué ejemplar en sentido didáctico? Porque Fierro, siendo un personaje que ha vivido y sufrido la dura existencia de sus iguales, ha extraído de esas experiencias una forma muy peculiar de sabiduría. El Poema, en ambas partes, está lleno de referencias didácticas, de enseñanzas que Fierro, de modo paternal, transmite a sus oyentes siempre como nacidas de esos años de sufrir y vivir. Lo didáctico es una parte esencial del Poema, y la capacidad de enseñar, de hablar paternalmente y didác-

[13] *«La simultaneidad de lo biográfico y lo social en la voz de Martín Fierro»,* Martín Fierro; un siglo *(Buenos Aires: Xerox Argentina, 1972), pp. 115-122.*

[14] *R. Rodríguez Molas,* Historia social del gaucho *(Buenos Aires: Maru, 1968), reunión numerosos documentos que no dejan dudas sobre las condiciones terriblemente negativas y en desamparo en que vivió esa clase social. La obra echa luz —definitivamente— sobre la mentirosa y edulcorada leyenda blanca con que se ha silenciado —en la Argentina— la situación de pobreza, explotación, ausencia de derechos en que vivieron esos hombres. De aquí debe extraerse una conclusión necesaria: Hernández dio una pintura exacta de la situación de los gauchos, tanto en sus campañas periodísticas, como en su Poema. Su descripción de la leva forzada, el maltrato, la vida en los fortines, así como las de sus hijos y Picardía sobre la justicia, el poder y las leyes, son exactas, pueden comprobarse con multitud de referencias de la época. Martínez Estrada demostró que el Poema posee una veracidad histórica absoluta. Véase en la obra citada, «Parte tercera. La frontera».*

ticamente desde sus años, constituye uno de los elementos sustanciales de la figura del protagonista. En la compleja figura de Fierro se expresan muy distintos niveles de significación. Uno de los más poderosos (porque aparece como velado por aspectos más visibles en una primera lectura) es éste de lo paternal, que se une sin solución de continuidad con la capacidad de enseñar, de convertir sus experiencias en enseñanza útil a sus compañeros de infortunio. Ese es el sentido indirecto, ambiguo, que se expresa en aquella afirmación final que dice: «no se ha de llover el rancho / en donde este libro esté» (II, 4857-58) que encarece este aspecto, a veces descuidado por la crítica, interesada en nuestro siglo por lo histórico, lo social, lo estético, y que ha olvidado que éste ha sido uno de los componentes básicos de la obra.

Martínez Estrada ha señalado, con su habitual precisión, que una de las notas más características del tipo social llamado gaucho está dada por la ausencia de la figura paterna y, por ende, por la existencia de una vida familiar retaceada, limitada —a veces— solamente a la presencia activa y constante de la madre y a un padre muchas veces ausente, desconocido, y apenas aludido como una realidad o una persona supuesta, pero no fácticamente visible. Tal vez aquí resida una de las causas psicológicas (y psicoanalíticas) más importantes para explicarse el asombroso éxito de la obra en los niveles sociales más alejados del mundo social dominante, de la cultura o de los poderosos. Siempre me he preguntado qué veían allí, en ese Poema tan cargado de dolores, de ausencias, de injusticias, de vidas destruidas por un sino casi infernal, estos posibles admiradores del héroe que recibieron su mensaje con un interés superior a toda previsión. No parece descaminado suponer que en la voz y sobre todo en el «presencia vicaria» de Martín Fierro estos analfabetos que veían reflejada en esa vida su propia existencia dolorosa, que en sus reclamos de justicia (en sus denuncias y en sus palabrotas, en sus chistes burdos y la pobreza de esa existencia) escuchaban su propia voz dicha por otro que la encarnaba y captaba con asombroso mimetismo. Pero hay más. Creo que en esa voz y en esa presencia ellos escuchaban la voz y «sentían» «percibían» la presencia de una figura paterna de la que muchos habían carecido. «Un hombre que da consejos / más que padre es un amigo / ...» nos dice (decíales a aquéllos) el Padre Martín Fierro. ¿No sería justo decir que hay tres voces, tres diferentes niveles de significación en esa voz?: el hombre éste, Martín Fierro, que nos cuenta su vida y su destino. Un gaucho cualquiera, ejemplar, en cuya vida se da como una perfecta síntesis de los destinos de todos los otros gauchos. Un Padre, una figura Paterna, que nos entrega su experiencia vital y nos habla en nuestra lengua, con nuestras inflexiones a nosotros, oyentes-compañeros-iguales en el infortunio - hijos-discípulos en el complejo, duro oficio de vivir. Es esta trilogía, creo, la que explica psicoanalíticamente el éxito de la obra y su asombrosa persistencia hasta la actualidad en zonas donde todavía persisten situaciones como las que describe Martínez Estrada en su ya famoso libro sobre el Poema. Fierro sería entonces la figura paterna no tenida, el Padre desconocido y anhelado. Y esa sería una de las explicaciónes del hecho —asombroso para los patrones estéticos de finales del siglo XIX y de gran parte del XX— de que una obra cargada de significaciones e intensiones didácticas, siga interesando a un público

Retrato de José Hernández, por Tomás Di Taranto



que desconoce (aparentemente) este aspecto en la literatura contemporánea. Y que parece rechazarlo en casi toda ella. Pero ya veremos, con un sólo ejemplo, que lo didáctico está de tal modo presente y actuante en la obra de Hernández, que asoma su rostro inesperado (y desapercibido) en los momentos más dramáticos del Poema.

El protagonista-héroe-narrador

A la calidad paternal (en la que no es exagerado pensar que se unían el personaje y su autor), se suman varios rasgos que explican la intensidad poderosa con que Fierro-personaje protagónico se ha fijado en la memoria y el sentimiento de sus oyentes. En primer lugar su constante y poderosa presencia, su esencial *estar ahí,* que supone siempre —durante todo el transcurso de la obra y aún después de terminada, cuando entra a hablar un Narrador en tercera persona que podríamos suponer que es el autor— que Fierro (su voz, su presencia, su cálida cercanía) es siempre el testigo que acompaña y da nacimiento al mundo todo de la obra. Ese es uno de los sentimientos del comienzo, que persiste durante todo el desarrollo, (el decirse-cantarse-narrarse del Poema):

Aquí me pongo a cantar / ...

Es un presente constante de tipo espacial y temporal, que ya desde la primera palabra del Poema instala ante nosotros esta figura taumatúrgica que da nacimiento a la obra, y participa, actúa, tiñe toda ella de un tono específico. Ese *Aquí* supone que el que habla está presente ante nosotros y *ante todos los hechos* que suceden en el Poema. No se olvide que se trata de un narrador *homodiegético:* El Narrador es a la vez Actor, según la designación de Genette. [15] Pero en el caso de *Martín Fierro* se trata de algo más complejo y más rico. Jamás desaparece Fierro como persona, con su drama y su dolor y ferocidad individuales; *siempre está ahí, presente,* con toda su densidad como persona específica: dolores, pérdidas, fracasos, venganza, destino injusto e irremediable, desaparición final voluntaria. Narra y actúa; de modo doble: como personaje de muchos pasajes dramáticos, y como Voz presente, que cuenta, canta y recuerda. Hay una doble función activa en el protagonista: 1) *Narrar-cantar,* tiñendo todo lo dicho con su Voz y pasión individuales; 2) *actuar* en el mundo que él va creando en ese Presente constante que nace del dibujo de su Voz. Obsérvese la riqueza de niveles temporales; en general todo el mundo evocado está en el pasado, como ocurre con la épica. Pero la Voz que narra está en un presente eterno, presente acentuado por la presencia constante del mismo que ha vivido ese pasado que ahora se trae otra vez a la vida.

Esta es otra de las grandes novedades que Hernández introduce en la gauchesca: convertir en personaje protagónico, en héroe y en ente poético cargado de significa-

[15] *G. Genette,* Figures III *(París: Du Seuil, 1972), pp. 252-261. Un examen muy bien sintetizado, con vasta bibliografía, Jaap Lintvelt, «Pour une typologie de l'enonciation écrite»,* Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, *I (1977), 62-80.*

ción social e individual, a un personaje cuyo drama asume ahora una dimensión antes desconocida en el género. Hernández va a dar a la gauchesca una dimensión inesperada y asombrosa: del diálogo costumbrista-dramático-político, cargado de sentido todavía ilustrado, Hernández va a pasar a lo décimonónico: notas novelescas, épicas, románticas. Toda la obra, como ocurre con otras del siglo (Byron, Espronceda), está centrada en la figura protagónica, un narrador-protagonista, que habla de sí y que mostrará ciertas notas de época: primera persona, verso, narración cargada de elementos autobiográficos, mezcla de lirismo y epicidad, dramatismo, comicidad, intención y crítica social. Pero la gran invención de Hernández es elevar a categoría de héroe único, irrepetible, a un hombre cuya vida y cuyas desgracias son las de toda una clase. Elevar a la dignidad de héroe central, a una vida formada —en el fondo— con la suma de miles de otras vidas semejantes. Martín Fierro es un hombre, este, particularísimo y único; cantor, peleador, asesino sin quererlo, dominado por un destino infausto, condenado a la soledad, a la pobreza, a la derrota, a la desaparición. Y que de toda esa suma de notas negativas extrae sin embargo una afirmación positiva de su misma existencia. Convertir lo social en individual; volver lo individual en representativo de una totalidad de miles. Y de esa pobreza a primera vista misérrima, crear una obra de asombrosa fuerza dramática y poética.

Siempre se ha preguntado por qué en *M.F.* jamás se describe al protagonista. No sabemos ni la edad, ni la estatura, ni los rasgos físicos externos del héroe ni de sus hijos. Como bien señalara M. Estrada el único personaje descripto desde el exterior con absoluta exactitud y cuidado es el Viejo Vizcacha. Y la respuesta es obvia: si, como hemos señalado, todo el Poema es una sucesión de relatos autobiográficos que van «diciendo» los agonistas (una serie de cantos elegíacos que cada uno dice a su turno, todos rodeados por el gran marco biográfico y aún sonoro de Martín Fierro), es natural que éste no se describa a sí mismo en ningún momento. Ningún gaucho auténtico lo habría hecho; esto habría significado una concesión vanidosa, un narcisismo insoportable para el carácter mesurado, anti-confesional, del personaje protagónico. Es aquí donde pueden señalarse los límites que separan las notas románticas del poema, de la confesionalidad y el regusto en el ego que arrastra a tanto héroes del XIX a hablar y describirse a sí mismos. El sentido del ridículo, la medida visión de sí mismo (que sólo se manifiesta en los momentos extremos de dolor o de peligro), habrían impedido al héroe esta forma «vistosa» de autocontemplación absolutamente fuera de los gustos, los límites y los intereses del personaje y del tipo social que encarnaba. Claro que también puede y debe aceptarse la observación de Martínez Estrada: el rostro de un ser que encarna a miles no puede ser descripto ni fijado en una suma de rasgos particulares.

La notable originalidad de Hernández frente a toda la gauchesca, tal vez su creación más importante después de la unidad de estilo que caracteriza al Poema, es haber centrado toda la obra en una figura protagónica y en haber dado vida a esa figura. El protagonista es, por una parte, el foco narrativo. La Voz que narra y canta y desde la cual toda la obra emana como nacida mágicamente de esa Voz. Esa voz

es la que revive ante nosotros el pasado épico, lo trae a la actualidad de nuestra presencia, que somos espectadores-oyentes-destinatarios; mundo entonces evocado, pero acompañado siempre, desde lejos o desde muy cerca por el Cantor.

Pero por otra parte, Fierro y su biografía son el modelo estructural-argumental de la obra. Ese modelo sustancialmente fundado en lo biográfico narrado de manera auto-monológica, prosigue un modelo muy antiguo, que fue preferido por el público al que Hernández dirigía su obra. Es una estructura nacida de una necesidad de comunicación y de identificación, como ocurre con el nivel de lengua, el mundo evocado, las presencias y las ausencias. Este es uno de los secretos de la aceptación inmediata de la obra. También a nivel formal el Poema se acomoda a su público.

El Poema funciona con el primitivo (sencillo, pero no simple) esquema comunicativo de la épica: 1) un cantor (protagonista-narrador-evocador-actante), que habla ante un público; 2) el mundo evocado, siempre en un pretérito lejano o cercano; la tensión y el peligro o lo didáctico, acercan ese pasado, lo presentifican; el dolor de la felicidad perdida, lo aleja desmesuradamente del Cantor; ese mundo evocado es la biografía personal, con sus dolores, aventuras, peligros; 3) un público supuesto y, a veces, activamente presente, que rodea al Cantor y escucha su relato; 4) nosotros, oyentes-espectadores a segundo grado, que somos los destinatarios (¿los narratarios?) últimos de todo el texto. Unas veces nos sentimos tan identificados con el Cantor que lentamente —inadvertidamente— comenzamos a decirlo en alta voz, y a través de él reclamamos justicia y comprensión. Otras, recibimos su mensaje. En unos casos formamos parte de los explotados y necesitados de justicia; en otros, nos sentimos partícipes y culpables de esas injusticias. Unas veces somos gauchos; otras el Poder injusto que recae sobre ellos. Esta doble polaridad está siempre presente en el Poema, aunque pocas veces se advierta su compleja funcionalidad significativa y su intención, de la cual tenía clara conciencia el autor.

Hernández —y aquí está una de las pocas notas que acerca su Poema a la épica clásica— da el texto como nacido de la voz creadora del Cantor, que establece con el mundo evocado una relación dinámica y cambiante que varía según la situación, la tensión dramática y la intención concreta del pasaje. En unos casos podemos establecer una clara distancia, una visible separación entre el cantor-evocador (Fierro), y el mundo evocado. En otros casos la fuerza de la situación evocada ante nosotros es tan poderosamente dramática, que ese pasado se actualiza, se presentifica ante nosotros de tal manera que ocupa todo el espacio evocado. Es lo que ocurre en los grandes momentos de tensión (pelea con el Moreno, pelea con el Terne, pelea con la partida, pelea con el indio). En esos casos el Yo-narrador-evocador, pasa a ser sólo Yo-actor. En otros casos, lo didáctico abarca tanto espacio narrativo, que la escena (aun las de gran tensión dramática) parece detenerse (como cuando en cine detenemos el filme para ver un fotograma, o detenemos el tape en un video para analizar una escena dada), y el Cantor intercala una observación de sentido didáctico. Esto es visible en una de las más complejas partes de la obra, la del relato que se hace de la pelea con el indio, cuando Fierro expone su vida para salvar a la Cautiva y

en un pasaje de terrible peligro termina venciendo a su enemigo y huyendo a la civilización. No hay aquí espacio para describir toda la riqueza de recursos, de módulos temporales y estilísticos usados por el autor para entregarnos el episodio. Sólo queremos mostrar cómo esa tensión intolerable se detiene por un momento, para intercalar lo didáctico. Y cómo, la presentificación de la acción evocada (sucedida hace mucho en un pretérito cumplido y terminado: un pretérito *perfecto,* en el sentido aspectual), vuelve a ese pretérito para dar paso a otro presente: el del Cantor-Padre-Consejero, que se vuelve hacia nosotros para darnos indicaciones nacidas de su rica experiencia vital.

Estamos en la *Vuelta,* al final del canto VII, ocupado todo por la soledad y la pena de Fierro, conmovido por la muerte de Cruz. En los últimos versos Fierro se encuentra con la escena de la Cautiva, salvajemente golpeada por el Indio. El canto VIII es un canto explicativo, relato y descripción de la vida que las cautivas llevan entre los indios. Ese Canto comienza con un adelanto de su contenido, técnica de ida y vuelta, de anticipación sintética del argumento, que es típica de la obra. Allí leemos: «Más tarde supe que ella, / de manera positiva, / que dentró una comitiva» (VIII, 1015-17); todo lo que allí se narra es el relato que la Cautiva hizo a Fierro más tarde, durante la larga huída hacia la tierra de cristianos. Es canto explicativo y justificativo: da los antecedentes de la feroz escena de la mujer golpeada por el Indio, y explica por qué Fierro deberá matarlo o morir en el encuentro. Viene ahora el canto IX, en cuyo comienzo se resume todo lo anterior y se reinicia la acción en el momento en que fue interrumpida al final de VII. Ahora sabemos bien quién es ella, y por qué llora: «De ella fueron los lamentos / que en mi soledá escuché, / en cuanto al punto llegué / quedé enterado de todo» (II, 1117-1120). La acción del canto se desenvuelve en dos partes; la primera va desde el comienzo del combate, hasta la caída de Fierro (1117-1248); la segunda va desde la invocación a Dios, hasta el final (1249-1370). Una línea de puntos (=tiempo, pausa dramática) separa las dos partes; ella marca una clara división entre el momento de máxima tensión y peligro para el protagonista, de la vislumbre del triunfo, encabezada con la invocación teologal, de claro corte tradicional. Sin embargo, aún en este pasaje de poderoso suspenso *(suspensión* escribía Cervantes), hay pausas didácticas, momentos en que se detiene el filme y un fotograma queda fijo por un segundo ante nosotros, para que el Cantor intercale su experiencia de vida:

1159 Se debe ser precabido
cuando el indio se agasape

Obsérvese bien cómo un instante de terrible peligro, en el que la vida del héroe está casi a punto de terminar, sirve para este presente didáctico:

1201 En la dentrada no más
me largo un par de bolazos;
uno me tocó en el brazo;
si me da bien me lo quiebra,
pues las bolas son de piedra
y vienen como balazo

pues: 'porque', explicación de ese peligro.

La vida vivida sirve para encarecer el peligro:

1209 era el salvaje más pillo
que he visto en mis correrías

Las explicaciones que detienen la acción y nos vuelven a la realidad presente del Cantor:

1301 pisa el indio y se refala
en el cuerpo del chiquito.
Para esplicar el misterio
es muy escasa mi cencia;
lo castigó, en mi conciencia,
su Divina Majestá:
donde no hay casualidá
suele estar la providencia

Lo didáctico casi siempre es intemporal, y esa intemporalidad se expresa a través del presente, tiempo que asume muy específicos sentidos en la obra. [16]

Este didactismo va acentuándose a medida que avanza la obra. Ya al final, Fierro, directamente da sus consejos a los hijos, pero esas advertencias van/iban dirigidas también a los oyentes que componían el público de su tiempo, oyentes que entonces como hoy, han seguido interesándose por ese costado sorprendentemente anacrónico del poema. Lo didáctico, encarnado en una figura paternal para aumentar su poder suasorio, es uno de los componentes esenciales de la obra. Componente muy bien destacado por Hernández en su conocido prólogo «Cuatro palabras de conversación con los lectores». Allí indicó con toda claridad la dualidad horaciana de «dulce et utile» («...sólo así esa lectura puede serles amena, interesante y útil...») y también comentó largamente qué quería enseñar: que el trabajo honrado es la fuente del bienestar, las virtudes morales, la religión, le ética y el amor familiar, etc. Todo esto nuestro autor lo sintetizó en dos palabras: «propósitos moralizadores». [17]

Es tan poderoso —y tan constante— este respeto por la obra como conjunto de normas explícitas, que aún hoy, en ciertas zonas cordilleranas de la Argentina del noroeste, algunos individuos saben el Poema de memoria (se lo llama reverentemente «El Libro»), y lo recitan de la misma manera que lo hacían hacia fines de siglo algunos «repetidores» de los que habló Lugones en *El Payador.* Todo esto nos lleva a destacar otra vez cómo el texto utiliza y conserva con eficacia todavía actuante, este aspecto de la más antigua literatura en lengua española (la medieval y la neoclásica). Lo cual demuestra nuevamente la enorme importancia que lo tradicional, lo hispánico heredado y rememorado tiene en la obra.

[16] *Véase nuestro análisis: «Lectura de Martín Fierro (Vuelta, cantos (VI-IX),* Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, *2, Mendoza (1960), 31-48, donde estudiamos el uso de los tiempos verbales y lo didáctico.*

[17] Martín Fierro, *edición de Luis Sáinz de Medrano (Madrid: Cátedra, 1980, 2.ª ed.), pp. 194-195.*

Epica y lírica (lo narrativo y lo confesional)

Otra de las visibles diferencias (y de la enorme riqueza) del Poema frente a toda la gauchesca anterior, que éste entregaba un verdadero mundo narrativo coherentemente organizado, con un protagonista que quintaesenciaba los valores gauchos, y cuya personalidad, aventuras y padecimientos retrataban los de esa clase social. Ese cosmos narrativo describía exactamente los aspectos más destacados de la vida gaucha (y de su progresiva desaparición histórica), con una marcada admiración por los valores encarnados en ese tipo social: independencia, libertad, amistad, coraje, generosidad, honestidad, caballerosidad. El esquema narrativo era el más fácilmente comprensible y aprehensible por dicho público: el del marco biográfico. El Poema funciona como una serie de biografías narradas por cada agonista, dentro del gran marco biográfico del personaje principal. Esta forma biográfica ha sido la más antigua y tradicional utilizada por la humanidad. Y es evidente inferir el cambio de nombre que deciden todos los personajes al final del Poema, que hay allí un equivalente a la desaparición histórica de la clase que ellos representaban. Primero deciden que van a separarse «para empezar vida nueva» (II, 4.590); después vienen los consejos que Fierro da a sus hijos y al de Cruz (II, 3.595-4.780); finalmente, se dirige a «los cuatro vientos» y «convinieron entre todos/ en mudar allí de nombre» (II, 4.791-92).

Los sucesos narrados en el Poema, las situaciones, episodios, motivos, eran conocidos y cotidianos para el público oyente, público que al oír el texto confrontaba y vivía una rica experiencia: verse retratado en la voz y los sucesos del que hablaba, y al verse a sí mismos tenían una visión objetiva de la propia existencia y de sus terribles injusticias. A la vez, esa voz denunciaba dichas injusticias y reclamaba un trato más humano para sus iguales. Pero la segunda parte (como indicó Pérez Amuchástegui), ampliaba el público al que esa denuncia se dirigía. Por una parte exigía de la clase dirigente, una política distinta para los gauchos; por otra, dirigía a éstos una serie de consejos para reinsertarlos en la nueva sociedad que estaba forjándos en esos momentos en la Argentina de finales de siglo, la de la inmigración, la inversión capitalista, los ferrocarriles y el progreso desenfrenado. Claro que tenemos plena conciencia de que la *Vuelta* posee una riqueza argumental, episódica, pintoresca, colorística, muy distinta del acre y burilado dibujo de la *Ida,* tan ferozmente denuncialista [18].

Esta totalidad narrativa se entrega sin embargo de un modo peculiar, que también diferencia absolutamente *Martín Fierro* de todos los otros textos gauchescos. Pero antes de proseguir en el análisis de lo lírico y lo subjetivo en el Poema, creemos necesario hacer referencia a dos hechos que juzgamos esenciales. Uno es lo que hace muchos años escribió don Miguel de Unamuno, cuando considerando la calidad genérica de la obra de Hernández observó:

[18] *Véase nuestro libro,* Hernández: poesía y política *(Buenos Aires: Plus Ultra, 1973), pp. 151-158.*

El otro es la sensación de profundo desagrado que sentí al terminar de ver, por vez primera, la versión fílmica que Torre Nilsson realizó del Poema. Mucho tiempo he tardado en darme cuenta de cuál era la causa de ese marcado rechazo a la puesta en imágenes del Poema. El rechazo no provenía de que se trataba de esa u otra versión cinematográfica, el rechazo estaba originado en que el Poema parece resistirse a ser «visto», o «imaginado» en imágenes. Hay una como interioridad, como subjetividad de la acción, que separa de modo absoluto a *Martín Fierro* de toda obra puramente realista (el *Santos Vega* de Ascasubi, por ejemplo, o el *Juan Moreira* de Gutiérrez, dos típicos relatos). ¿Pero es que entonces *Martín Fierro*, en contra de lo que escribió Borges, no es una novela...? Asociemos esta sensación a lo escrito por Unamuno.

A la unión de lo narrativo y lo confesional, de lo épico y lo lírico, se suma el rechazo de lo visual, esa especial vivencia de que el contenido del Poema (el mundo puesto en obra) está rodeado de un aura que lo aparta de lo real-visual, de lo directamente mentado por palabras que hacen referencia a sucesos, situaciones, rostros, espacios, tiempos, personajes. Esta constante subjetivación de lo narrado, esta oscilante y diría ambigua situación del mundo narrativo (que parece mentar lo real siempre a través de una sensibilidad, quitándole nitidez, restándole realismo), tiene un claro origen.

Al comenzar la obra leemos:

> Aquí me pongo a cantar
> al compás de la vigüela,
> que el hombre que lo desvela
> una pena estraordinaria,
> como el ave solitaria,
> con el cantar se consuela. (I, 1-6).

Es el cantor que nos anuncia el comienzo del Poema; pero a la vez este que en primera persona (YO) nos dice que *aquí* (presente constante, ya lo hemos señalado), él se pone a cantar.

Aquí es uno de los extremos de este comienzo. En el medio, está la primera persona *Yo:* «me *pongo* a cantar». El otro extremo es el de la subjetividad: «una pena extraordinaria». *Aquí* es un término que carga dos grupos de significaciones: espaciales y temporales. En lo espacial el Cantor nos indica que en este sector del espacio («cerca de Ustedes» que me rodean en el Poema, y me escuchan; pero cerca también, actuando y contemplando lo que actúo, estoy al lado del mundo ficticio que mis palabras van creando: el recuento de lo pasado). Pero también estoy —de algu-

na manera— cerca de los otros que me escuchan y me leen: Ustedes los lectores de mañana, los oyentes de hoy y de siempre[19].

Temporales, porque *Aquí* significa «simultáneamente, a la vez, en el mismo momento» en que este mensaje se emite. Yo estoy, estaré, siempre aquí, *al mismo tiempo,* frente a Ustedes mientras me escuchan. No desaparezco mientras emito este mensaje y su mundo; estoy siempre presente. Pero ¿qué, o quién está presente...? Lo que está siempre presente es en primer lugar *un estado de ánimo, un temple de ánimo:* el del Cantor. Todo lo narrativo está siempre acompañado de ese hombre, de esta voz que *aquí/canta.* Es esta presencia la que tiñe de subjetividad todo lo narrado. Aun lo más épico, lo peligroso y dramático está inundado de esta especialísima sustancia emotiva. La voz narrativa, centrada en una primera persona consustanciada en presencia y en co-temporalidad, inunda constantemente todo lo mentado de subjetividad activa y presente.

El texto posee aspectos de marcada ambigüedad y uno de los más importantes e imperceptibles es este de la subjetividad del relato, que se logra a través de la

[19] *El Poema utiliza el esquema de una típica «payada», relato en verso en el que un* improvisador *(esto significa originalmente* payador) *narra una historia acompañado de su guitarra, ante un público concreto. En la obra, Fierro (Cantor y Narrador), se dirige constantemente a una audiencia, a un público* (Narratario, *en el esquema de la narratología). Ese público es casi siempre plural:*

Soy gaucho, y entiéndanlo	*I, 79*
Y sepan cuantos escuchan	*I, 103*
Y atiendan la relación	*I, 109*
si gustan... en otros cantos	
les diré lo que he sufrido	*I, 285-86*

Todas referencias a Ustedes, *el plural respetuoso de segunda persona que, como sabemos, por herencia de Vuesa Merced, usa el verbo en tercera. Estas alusiones no son siempre en tercera, y tampoco se refieren a* Ustedes. *Pero constituyen siempre formas de* captatio benevolentia, *o tratamientos amistosos; así apela a la segunda persona singular* (Usted):

Pues si usté pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe
lo caza lo mesmo que ave
aunque su mujer aborte I, 2159-62.

O al término amical: ¡Aparcero *si usté viera I, 381*
no soy lerdo... pero, hermano, *I, 657*
Afigúrese cualquiera/ la suerte de ese su amigo, *I, 661-2.*

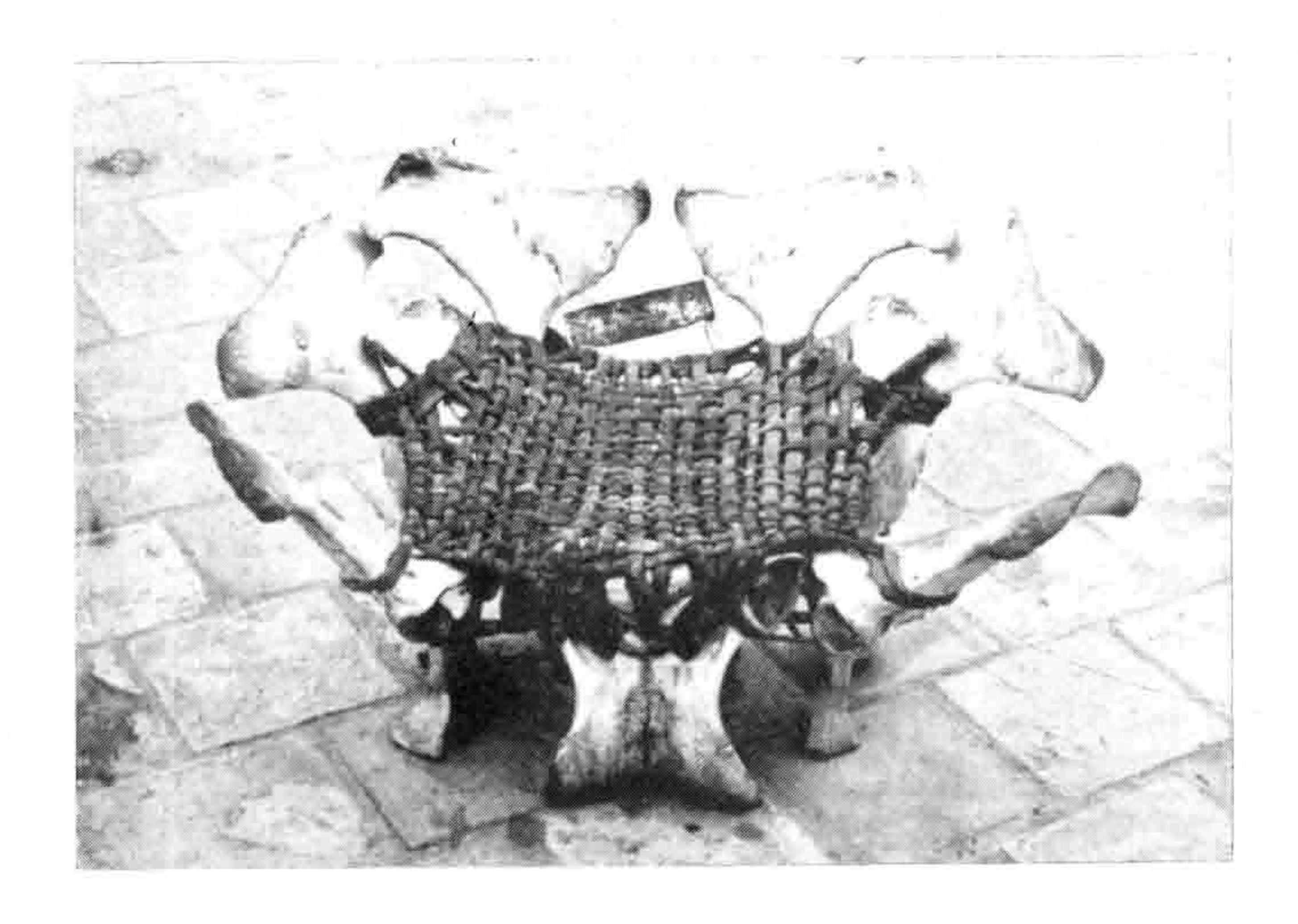
Como ha indicado Eneida Sansone de Martínez, formas de «lograr que el lector se ponga imaginativamente en su lugar», en el del Cantor. La misma crítica habla de «un ritmo, una ondulación del relato, que fluctúa entre la confianza de la confidencia amistosa y el contar a personas desconocidas», ver La poesía gauchesca en Martín Fierro *(Montevideo: la casa del estudiante, 1981), pp. 58-60.*

Pero este Narratario del Poema, es múltiple. Por una parte supone un Tú, al que se dirige el Yo que habla (un Tú plural o singular, eso no es demasiado importante), y que aparece claramente acotado en las formas lingüísticas que hemos transcripto. Hay sin embargo otros destinatarios, fuera de la escena que supone el texto mismo. Y esos otros Narratarios son los que escuchan o leen el Poema, destinatarios a los que Hernández (el scriptor) *tuvo en cuenta y que pertenecían a niveles sociales determinados: Por una parte, gauchos a los que el texto retrataba, concientizaba en cuanto a su condición y situación, y aconsejaba. Por otra la clase dirigente, que recibía un llamado de atención y una dura denuncia de sus injusticias, inadvertencias e incapacidades.*

Para los problemas del Narratario, ver Gerald Prince, Narratology. The form and functioning of narrative. *(Berlín: Mouton Publishers, 1982). Janua Linguarum, Series Maior 108, pp. 16-26.*

voz que nos entrega el texto y su mundo. Nada hay aquí comparable a la escritura realista del siglo XIX, con la tercera persona constante, aquella que Benveniste calificó de «la no persona»[20]. Estamos ante una serie de mensajes emitidos todos desde Yoes, teñidos todos con el Yo del protagonista. Una serie de relatos más o menos confesionales que abundan en referencias autobiográficas con algunas notas subjetivas (estados de ánimo, emociones, etc.). La nota constante es la nostalgia, el dolor por la felicidad perdida, más dolorosa al evocarla en el sufrimiento (como ya dijo inmortalmente Dante). Todo el texto parece en un primer momento dirigido a explicar y justificar este estado de ánimo nacido del sufrir del protagonista. Y ese Yo se dirige siempre a un Tú, lo supone (como también indicó Benveniste). Y este destinatario constante somos —en último término— nosotros mismos, los lectores u oyentes del Poema. Otro elemento más que explica el poder convocador, la penetración afectiva y sentimental que logra el texto por su sola presencia.

Rodolfo A. Borello



[20] *E. Benveniste,* Problèmes de linguistique générale, I *(París: Gallimard, 1966), p. 242: «La 3.e personne ne s'oppone à aucune autre, elle est au vrai una absence de personne».*

Relectura del *Martín Fierro*

Quien considere al *Martín Fierro* como expresión de lo gauchesco, en realidad no lo comprende del todo, y quien lo vea como pintura psicológica envuelta en técnica literaria no le hace justicia. Hernández no es un poeta por haber inventado un héroe nacional; lo es por el manejo de los materiales, que, por abarcar complejas experiencias, revelan la totalidad de la vida espiritual. No es fácil obtener esta visión, pues el artista trabaja desde el desconcierto. Se llega a la comprensión a partir de un orden nuevo impuesto a los elementos preexistentes: *Novum nascitur ordo*.

Y esa conciencia de un nuevo orden alcanzado, en lo abstracto y lo concreto resultan intercambiables, es lo que da universalidad e impersonalidad al poema.

En primer lugar, la lectura del *Martín Fierro* revela un sentido más profundo que la simple descripción de una época y de un tipo humano ya caducos. Es verdad que a esta caracterización contribuyó, por un lado, el testimonio del mismo Hernández, quien, en carta a su amigo José Zoilo Miguens, dice: «Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que les es peculiar»; y por otro, la presentación realista, con su estilo descriptivo y psicológico, propia de la novela burguesa. Sin embargo, de ser sólo esto, poco duraría el canto de Martín Fierro. Ya Ovidio decía que el arte es ocultar el arte y los pensadores medievales que conocer algo consiste en revelar el lado oculto de las cosas. Pues bien, en la introducción que hace Martín Fierro al comienzo de la segunda parte, nos dice:

> Tiene mucho que rumiar
> El que me quiera entender.

Y así percibimos una advertencia a trascender lo real, propia del símbolo. Pues, antes que nada, el *Martín Fierro* es una obra simbólica. Con razón ha señalado Ezequiel Martínez Estrada: «Lo que falta en el Poema tiene la misma función efectiva que lo que ha incluído en él»[1].

Atendiendo a lo más visible, los críticos literarios han heredado dos patrones de su lectura del *Martín Fierro:* el primero, la verdad humana del protagonista

[1] *Martínez Estrada, E., «Muerte y transfiguración de Martín Fierro», en* Antología, *México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 305.*

en su lucha por la libertad y la justicia; el segundo, el dominio de los recursos de la lengua gaucha.

En los escritos no literarios la forma es tan sólo copia del contenido. Sin embargo, en la literatura la forma imita al contenido al tenerlo dentro de sí, la forma es el contenido. En el contexto de este proceso dialéctico con frecuencia olvidado, porque a menudo la forma funciona como si fuera algo ajeno al contenido, comienza a vislumbrarse en el *Martín Fierro* un delicado ajuste de las estructuras verbales a un contexto más amplio, el de la imaginación creadora. Si la obra de Hernández gozó de tanta popularidad fue en calidad de su universo mitológico o imaginativo. La imaginación es la que construye unidades a partir de la unidad primordial, que aquí es la prueba iniciática del desierto. Víctima expiatoria, Fierro está dispuesto al sacrificio, de manera que el abandono de los suyos, la salida a la pampa, no es más que un adentrarse en sí mismo, en los infiernos del ser. «Pues la verdad —comenta Martínez Estrada— es que dos obras no pueden entenderse sino desde dentro: *Facundo* y *Martín Fierro*» [2].

Por debajo de las máscaras convencionales estas figuras simbolizan la antimascarada, el desorden dentro del orden establecido. En su significado plenario son entes germinativos y forman parte del ciclo natural de muertes y renacimientos, de la secuencia del descenso y del retorno, uno de los mitos más presentes en los romances occidentales. [3].

Y comienza la *Queste,* la larga búsqueda de la libertad, el viejo sueño de la humanidad. La salida empieza por ser dolorosa:

Es triste dejar sus pagos
Y largarse a tierra ajena.

oímos en el canto II de la segunda parte al relatar Fierro su viaje al desierto. Y Judah Loew, rabino de Praga, nos dice ya en el siglo XVI: «El exilio es una salida del orden natural», es decir, abre un espacio, más mental que físico. La salida hacia lo desconocido supone despojarse de cualquier condicionamiento y regresar con la experiencia de la libertad. En efecto, el ansia de lejanía, de libertad, va unida al deseo de cambiar, más que el orden, el orden impuesto:

Que gasta el pobre la vida
En juir de la autoridá.

Por lo tanto, el exilio es para Fierro una enseñanza: le hace ser experimentado. Y para que tal enseñanza resulte verosímil lo que hace el narrador es narrar una vida llena de desgracias.

[2] *Martínez Estrada, E., «Sarmiento», en* Antología, *opus cit., p. 132.*

[3] *Véase el estudio de Northrop Frye,* La escritura profana, *Monte Avila Editores, Barcelona, 1980. De manera especial, los capítulos 4 y 5.*

El relato es el medio por el cual el narrador se introduce en el sufrimiento de Fierro, es la fuerza de su convicción[4].

Pues uno de los placeres que proporciona el *Martín Fierro* es el relato de la aventura, tal como acontece en las antiguas epopeyas y sagas. Llegamos así a uno de los problemas de fondo del poema: el de si es una epopeya o una novela. Desde la óptica del siglo XIX, el sentimiento populista ayudó a la creación de un héroe nacional y a la formación de un lenguaje épico. Al mismo tiempo, su época es la de la novela: Balzac, Flaubert, Dostoievski. Y de ambos componentes el autor no podía librarse fácilmente. Lo que en realidad se reconoce en la lectura de la obra es la relación entre epopeya y novela en aquello que tienen de común: la narración integral de la vida humana:

Y si canto de este modo
Por encontrarlo oportuno,
No es para mal de ninguno
Sino para bien de todos.

Vida y canto resultan indistintos en el instante del origen. La fórmula «Había entonces» invoca algo más antiguo que la historia:

HABIA ENTONCES, dondequiera,
Cantores de fantasía.

De hecho, lo que hace el narrador es eliminar la lógica del discurso histórico y recuperar el tiempo del mito con la ayuda de la memoria. Tiempo congelado, en suspenso:

Privado de tantos bienes
Y perdido en tierra ajena,
Parece que se encadena
El tiempo y que no pasara,

Desde los romances antiguos, y la epopeya es germen de la novela, hasta los modernos relatos, la voz del narrador narra desde un tiempo presente, un tiempo sin tiempo. Y la memoria lo que hace es conservar el hilo de la narración:

Si me ayuda la memoria
A contarles de mi historia
la triste continuación, [5]

Y así, el personaje que narra, no muere. Por eso, *Martín Fierro* se hace inmortal en el recuerdo de todos, vive en muchas memorias.

[4] *En el facsímil de la página final de la edición príncipe de* El gaucho Martín Fierro *(1872) se ven correcciones hechas por el propio autor. Entre ellas, la sustitución de «sufrir» por* referir, *como queriendo borrar cualquier huella personal que pueda desfigurar el relato de algo que ocurre a todos por igual:*
Y aquí me despido yo,
Que Referí *ansí a mi modo.*

[5] *En la versión definitiva los dos últimos versos han sido cambiados:*
A mostrarles que a mi historia
le faltaba lo mejor.

Martín Fierro, cada vez más personaje, se define por su amor al riesgo o a la aventura. Borges ha subrayado esta fidelidad a una autodeterminación individual: «El protagonista, al principio, es impersonal; es un gaucho cualquiera o, de algún modo, es todos los gauchos. Después, a medida que Hernández fue imaginándolo con más precisión, éste llegó a ser Martín Fierro, el individuo Martín Fierro, que conocemos íntimamente como acaso no nos conozcamos a nosotros mismos»[6].

Sin embargo, más allá de las emociones que nos proporcionan las aventuras de Fierro, el objetivo de su viaje constituye una exploración de la realidad humana. Su aventura por la libertad es también la de todo hombre.

Y la verdadera creación consiste en ordenar los diversos elementos en función de un trágico destino: la voluntad de ser libre.

Los principios de composición, equilibrio y contraste son tan importantes en las artes verbales como en las plásticas. En el plan de la obra fácilmente se aprecia el recurso literario de la oposición simétrica. Hay dos bloques que se contraponen equilibrándose: la ida, que sintetiza la persecución de Fierro entre los indios, y la vuelta, que supone una asimilación de experiencias pasadas. Tal simetría se puede ver tanto en el conjunto como en sus partes, ya que historias, combates y consejos se disponen de la misma forma. Así, por ejemplo, los consejos de Vizcacha sirven de ayuda al pícaro; y los de Fierro a sus hijos para el hombre de bien. Los opuestos se complementan: la sociedad y el individuo, la ida y la vuelta, la historia y la narración. Todo tiende sintéticamente a la armonía y cada episodio adquiere un signo de repetición, de composición redondeada. Es lo que vemos en la payada enre Martín Fierro y el negro, la más importante de todas. De lo concreto pasamos lentamente a lo abstracto y el contrapunto entre el Negro y Fierro sirve para darnos una interpretación del destino. En el fondo, tales historias, lejos de oponerse, se refuerzan mutuamente. Así sucede con las de Fierro y Cruz:

> Ya veo que somos dos
> Astillas del mesmo palo.

La imagen de totalidad que dan tales contrastes impide adscribir la obra a un género determinado. Es sabido que el *Martín Fierro* ha sido juzgado tanto un poema épico como una novela. Mas el verdadero artista no es tanto el que inventa como el que simila, todo lo vive con intensidad.

En la obra de arte pueden caber los elementos más dispares. Hay en el *Martín Fierro* elementos épicos: la invocación a los dioses, las repeticiones, el metro octosilábico; novelísticos: la peculiaridad psicológica del protagonista, ser complejo y problemático, «gaucho matrero», que en el fondo oculta a un ser inocente que se ve impulsado a una vida delictiva muy a pesar suyo; poéticos: la sugestión verbal y el lenguaje musical; y hasta dramáticos: lucha del hombre contra un destino adverso.

Todos ellos tienden a la armonía y el método de Hernández es el agrupamiento

[6] *Borges. J.L., El «Martín Fierro» (1953), en* Obras completas, *2, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 85.*

sintético, visible en cada estrofa, organismo completo en el que se combinan el canto, la danza y la música, según Lugones ha visto[7].

Tal método viene dado por la situación histórica del escritor, que aquí escribe al final de una tradición y que no plasmó nada que no estuviera inspirado por asimilaciones pasadas. Y el *Martín Fierro,* como toda obra literaria, se basa en la conciencia histórica y en el lenguaje.

La relación de Hernández con su momento histórico no es de escaso interés y merece más atención que la que se le ha prestado hasta ahora. ¿Habrá que advertir que dicho momento no es el de la primera generación romántica, la de Hidalgo y Ascasubi, que supone una ruptura con lo anterior, sino de la segunda, la de Estanislao del Campo y José Hernández, que sólo es romántica en continuar ciertas modas literarias? Ello quiere decir que la vivencia deja paso a la evocación:

> *Ricuerdo...* ¡Qué maravilla!
> Cómo andaba la gauchada,
> Siempre alegre y bien montada
> Y dispuesta pa el trabajo...
> *Pero hoy en el día...* ¡barajo!
> No se la ve de aporriada.

No es igual lo de antes y lo de ahora y al gaucho que narra sólo le queda «lamentar el bien perdido». Porque lo que hace el narrador, desde su presente de desterrado, es recordar aquel tiempo en que aprendió la vida gaucha[8].

En cuanto al lenguaje, una de las claves del *Martín Fierro* es la fusión entre lo tradicional y la originalidad de la expresión.

Aunque la lengua gaucha es artificial y, por lo tanto, fruto de una convención, Hernández comprendió que no hay libro perdurable que no incluya lo tradicional. Y en la corriente del saber popular tienen cabida tanto la tradición hispánica como la criolla. Queramos o no, lo tradicional está vivo y latente en el poema y muchas de las expresiones, usos y costumbres son fruto de una larga convivencia entre el indio y el conquistador.

Es de la época de la conquista de donde debemos partir para apreciar mejor esta evolución. Y la conquista, como toda obra humana, pasa por tres fases: un primer momento de expansión, un segundo de estabilidad hasta la expulsión de los jesui-

[7] *Por encima de su tendencia a hispanizar lo argentino y a destacar los elementos épicos en la obra, lo cierto es que* El payador *(1916) de Leopoldo Lugones es uno de los mejores estudios que se han hecho sobre la obra de Hernández. Los capítulos IV y V resultan básicos para apreciar tal síntesis. Véase «El payador», en* Obras en prosa, *Aguilar, México, 1962.*

[8] *Datos para la biografía de José Hernández pueden recogerse en la obra* Pehuajo *de su hermano Rafael; en* Instrucción del estanciero *(1881) del propio Hernández; y en* Prosas del Martín Fierro *(1952) de Pagés Larraya. De tales obras son hitos significativos la marcha de Hernández al sur de la provincia de Buenos Aires a raíz de la caída del dictador Rosas en 1852; su actuación al lado de Urquiza en pro del federalismo (1853-1860); y su militancia con los jordanistas en contra de la presidencia de Sarmiento (1864-1878). Después de la derrota de Naembé, huyó a la frontera de Brasil y desde un hotel empieza a componer el* Martín Fierro, *proyección autobiográfica de su rebelión contra la civilización opresora.*

tas (1767) y un tercero de decadencia a partir de la independencia (1825). La creciente mestización y la expedición de 1788 debilitaron bastante el poder de la conquista, que cada vez pudo menos con la pampa. El indio supo aprovechar su «vaga inmensidad» para defenderse de los ataques civilizadores. Y de este conflicto entre la barbarie del indio y la civilización del conquistador surge el gaucho. Nunca faltará algún crítico en afirmar que Fierro constituye un paradigma y que su lenguaje es típicamente orillero. Mas otras voces resuenan bajo la suya, pues la lengua es lo más resistente a la desaparición.

Empecemos por decir que el gaucho es un tipo muy caracterizado y no tiene alma separada del medio en que vive. La pampa, con su silencio y monotonía, da al gaucho un carácter taciturno y lo predispone a hablar poco, lo cual hace que su canto sea breve. Expresión de la vida sencilla, el lenguaje del gaucho tendió a la concisión y al realismo. Con la elipsis del verbo y el empleo de sustantivos sin adjetivos, Hernández logra volver al acervo común del lenguaje coloquial, anterior al artificio de la retórica humanista. Pues no hay seguramente otra lengua tan enraizada en lo popular como la gaucha. En efecto, no sólo es el octosílabo en asonante el que nos ofrece el ritmo ancho de la tradición popular, sino que, además, el castellano de los gauchos ofrece rasgos comunes con el de los judíos balcánicos. Lo cual, entre otras cosas, revela una lengua anterior al influjo humanista. De tal fondo idiomático, mucho más diversificado en las capas vulgares que en los niveles cultos, perviven como rasgos fonéticos: la sustitución de los sonidos C y Z por S; de *tú* por *vos* y de *vosotros* por *ustedes;* la acentuación diversa de ciertas formas verbales: *sabés, tenís, andá;* la contracción silábica; morfológicamente, la elisión del artículo: *a lado de* por *al lado de;* sintácticamente, la tendencia a la yuxtaposición y el uso de la pluralidad de un objeto indirecto no reflexivo («con cariño *se los* digo»); en cuanto al léxico, destaca la abundancia de barbarismos: *naides* por *nadie, resertor* por *desertor, mesmo* por *mismo.* Y siempre que entran en contacto dos lenguas distintas los préstamos son recíprocos. Ahora bien, como el idioma de los conquistadores estaba uniformemente consolidado, la influencia de las lenguas indígenas sobre la española se reduce casi exclusivamente al léxico.

Desde la expansión inicial hasta la emancipación romántica la uniforme cultura ibérica va siendo progresivamente suplantada por las multiformes culturas amerindias. El programa de los románticos fue «nacionalista» y sus esfuerzos, visibles en la narración costumbrista, la poesía gauchesca y la prosa de los pensadores, se orientaron en *busca de nuestra expresión,* como ha señalado Henríquez Ureña. Esta ruptura lingüística se ve muy bien en los escritores gauchos, que incorporan *deliberadamente* el habla popular en la obra literaria. La vida errante y el habla singular de los gauchos atrajeron a estos escritores, que lograron crear un personaje complejo y diverso, producto de múltiples tradiciones. El mismo término «gaucho» es equívoco, no unívoco. Desde finales del siglo XVIII aparece en vocabularios argentinos, brasileños y chilenos, pero su formación es anterior a la conquista española y en

ella parecen estar presentes tanto el quechua *huacho* («huérfano») como las voces araucanas *cauchu* («vagabundo») y *cachú* («amigo»)[9].

Quede, pues, claro que no existe un dialecto gaucho, sino una lengua que surge después de la independencia con múltiples aportaciones, aunque la lengua gaucha siempre escoge el término más primitivo. Son populares el personaje y el medio en que se mueve, el octosílabo del romancero y la sextina de los payadores, la unidad inseparable de música, canto y danza.

Sin embargo, el producto final, el poema, es obra de un autor culto. Tal lo es y ha sido siempre la mal llamada poesía popular, incluso la épica, mucho más creación individual que colectiva, coordinación que yuxtaposición[10].

El narrador maneja el lenguaje oral, pero también otros componentes de la tradición literaria. En realidad, el *Martín Fierro* está hecho con experiencias vividas por el propio Hernández como con experiencias contadas por otros. Así, la tradición literaria hispánica está mucho más presente de lo que una primera lectura pueda dar a entender. Tal vez lo más visible resulte el octosílabo del Romancero y el elemento picaresco en las historias de Vizcacha y Picardía, las cuales ocupan buena parte de la narración.

La historia del viejo continúa en la de Picardía, quien, desde bailarín en Santa Fe hasta guardia nacional, nos recuerda mucho del jugador Guzmán de Alfarache.

Del *Quijote* vienen directamente el deseo de escribir la segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro,* debido a la popularidad que había alcanzado la primera, y la alusión al episodio de los galeotes cuando el sargento Cruz viene en ayuda de Fierro, alusión ya destacada por el propio Borges[11].

El mismo personaje de Vizcacha, el más importante después de Martín Fierro, está sacado del folklore. Sus consejos le identifican al punto con Sancho, el ciego del *Lazarillo* y la vieja Celestina y hunden sus raíces en la vena de la prosa coloquial. Baste un solo ejemplo: «El diablo sabe por diablo, pero más sabe por viejo».

Acaso no resulte apreciable un realismo externo, igualmente vivo y operante a lo largo del poema, un realismo de las cosas y de la tierra, de honda raigambre hispánica. En efecto, bajo la figura del protagonista queda intacta la atención por los

[9] *Véase Angel Rosenblat, «La hispanización de América», en* Presente y futuro de la lengua española, *Cultura Hispánica, Madrid, 1969.*

[10] *No es la yuxtaposición lo que caracteriza a la epopeya, sino la coordinación. «Creyendo yuxtaponer ha coordinado, creyendo reconstituir ha creado», dice el artista épico Arnold van Gennep en* La formación de las leyendas, *Alta Fulla, Barcelona, 982, p. 202.*

[11] *Con la lectura del* Martín Fierro, *Borges descubrió, siquiera de un modo parcial, una voz y un destino trágico. Es una de sus máscaras, por eso volvió a él con frecuencia. A cualquier lector familiarizado con la obra de Borges no se le oculta su predilección por el gaucho Martín Fierro. Su estudio más conocido,* El Martín Fierro, *escrito en colaboración con Margarita Guerrero, data de 1953. Sin embargo, no debemos olvidar otros textos importantes como «La poesía gauchesca», incluido en* Discusión *(1932); «Biografía de Teodoro Isidoro Cruz (1829-1874)», en* El aleph *(1949); «Martín Fierro», en* El hacedor *(1960); «El gaucho», en* El oro de los tigres *(1972).*

trabajos de los gauchos, sus reuniones en las pulperías, las noches de esfuerzos y desvelos en la pampa. Así sucede también en el *Quijote,* donde la atención al protagonista es compatible con todo cuanto lo rodea.

Y si la lengua gaucha se mantuvo inalterable, de la tradición criolla vienen «las boleadoras» de los caciques legendarios, que la mitología araucana situaba en las estrellas de la constelación de Orión, y el ombú, el árbol tradicional de la pampa.

Asimismo habla Fierro con un conocimiento de la tradición literaria inmediatamente anterior. Y no tanto de Hidalgo, Ascasubi y Estanislao del Campo como de Lussich, de quien recibe Hernández *Los tres gauchos orientales* en 1872, es decir, poco antes de comenzar el *Martín Fierro.* Ofrecen interés el tono reflexivo de Hidalgo y la inclinación de Ascasubi hacia lo escénico, pero mucho más los diálogos dramáticos de Lussich. De alguna manera, Hernández fue los otros, todos cuantos le precedieron en el cultivo del lenguaje gaucho. Sin embargo, en el *Martín Fierro* hay que distinguir el mero recuento de aquello que lo hace peculiar e intransferible. La verdadera humanidad del gaucho hay que buscarla en el relato mismo. Este deja un poco de amargura, fruto del desengaño, lo cual se traduce en un tono reflexivo:

> Pero yo canto opinando,
> Que es mi modo de cantar.

Y junto al tono, la repetición del ritmo amplio dada por la música. Fierro cuenta su historia en primera persona y en presente, tiempo en el que dice su voluntad de ser y así se dice a sí mismo. Con todo, lo autobiográfico tiene una larga tradición. Lo mismo que las marcas de estilo directo, ausencia de verbo introductor, subordinación del colorido local, abundancia de consejos, signos ya presentes en la recitación juglaresca y que dan un gran dramatismo al relato. Porque lo importante no es lo que Fierro dice, sino lo que canta. El motivo del canto es el hilo conector a lo largo del poema. El destino de Martín Fierro se hace visible en cuanto es cantado por éste:

> Y habiendo perdido tanto.
> No perdí mi amor al canto
> Ni mi voz como cantor.

De la memoria hila el canto imágenes patéticas: el trágico destino:

> Había un gringuito cautivo
> Que siempre hablaba del barco
> Y lo ahugaron en un charco
> Por causante de la peste.
> Tenía los ojos celestes
> Como potrillito zarco.

El abandono del hogar representado por el gato:

> Venía como si supiera
> Que estaba de güelta yo.

Carátula de la primera edición del *Martín Fierro*

LA VUELTA

DE

MARTIN FIERRO

POR

JOSÉ HERNANDEZ

PRIMERA EDICION, ADORNADA CON DIEZ LAMINAS



SE VENDE EN TODAS LAS LIBRERIAS DE BUENOS AIRES

Depósito central: LIBRERIA DEL PLATA, Calle Tacuarí, 17

El dolor paterno ante los hijos desamparados:

Si eran como los pichones
Sin acabar de emplumar.

Estas imágenes plásticas, dotadas de vida anímica, sirven para concretar los sentimientos. De esta manera, lo exterior se convierte en símbolo de lo interior. El otro recurso es la sugestión verbal. Desde el paisaje, sin caracterización directa, hasta muertes indeterminadas que pueden ser muchas más, pasando por la variedad rítmica de lo musical, el poema encierra un gran volumen de sugerencia. Lo deliberadamente silenciado tiene por ello más importancia que lo dicho explícitamente. Acaso Hernández tuvo presente más de lo que imaginamos la siguiente afirmación de Verlaine: «Las cosas, cuando se dicen claramente, pierden las dos terceras partes de su valor». En el uso de imágenes concretas y en la sugestión verbal está la singularidad de José Hernández.

Cuando se dice que en la remota comarca de Sumampa había entonces un mozo llamado Serapio Suárez, que se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro* en los ranchos y en las aldeas, pensamos en los antiguos juglares que sabían atraer la atención de los oyentes con el relato de las aventuras. Es el placer del relato uno de los motivos de la gran popularidad del poema, aunque todavía no contemos con un texto definitivo [12].

Pasan épocas y críticas, perduran los valores humanos. Y lo que podía haber quedado en alegato político llegó a ser obra artística, tal como aconteció con la *Comedia* de Dante. Lo universal en el hombre se consuma en lo personal y lo personal supremo en lo universal. Y aunque Fierro añora su pago, sus raíces están en la infinitud de la pampa y así se pueden hundir en cualquier tierra. Gauchos los dos, narrador y personaje, se hallan poseídos por dos cualidades básicas: color local y conciencia universal.

Nada más griego que Ulises, nada más español que Don Quijote, nada más argentino que Martín Fierro.

Armando López Castro

[12] *Las ediciones de E. Tiscornia (1925) y la de Santiago M. Lugones (1926) constituyen la base de cualquier crítica textual. La edición anotada de Tiscornia comprendía un ambicioso plan en dos volúmenes: en el primero, el estudio filológico de notas y léxico; en el segundo, el estudio histórico literario y la gramática del poema. Como primera parte, titulada* El gaucho Martín Fierro, *se reproduce el texto de 1872, corregido por el propio autor, con las variantes incorporadas hasta la undécima edición de 1878; con el título* La vuelta de Martín Fierro, *apareció la segunda parte en 1879, sin correcciones del autor, sobre la base de la primera edición, hecha por la imprenta Coni, que intenta restaurar los manuscritos originales perdidos.*

Divinas Palabras*

Alma de Cristo, santifícame.
Cuerpo de Cristo, sálvame.
Sangre de Cristo, embriágame.
Agua del costado de Cristo, purifícame.
Pasión de Cristo, confórtame.
Oh, buen Jesús, óyeme.
Dentro de tus llagas, escóndeme.
No permitas, que me aparte de tí.
Del maligno enemigo, defiéndeme.
En la hora de mi muerte, llámame...
Ignacio de Loyola

Santifícame

Quare triestes es, anima mea
et quare conturbas me?

Debía ser el alma,
sí, era el alma la congoja aquella
que anegaba mis rezos, y lenta discurría
derramándose por el teclado blando
del armonium cada vez que pulsaban
la llave del celeste.

Debía ser el alma
aquel desmayo vacío, igualable tan sólo
de los ardientes cirios a las lisas melenas
si acaso mi misal se abría por la estampa
de un bello hermafrodita con un nombre de santo.

Sí, lo sé, debía ser el alma
el temor que sentía, la certeza,
cuando el duro viril asentaba su albura
—tan arrasada estaba de diamantes
que la custodia de plata parecía—
de que una de mis manos incontenible y pálida
siguiera resbalando
despacio, muy despacio, por mi pelvis.

* *Poemas del libro inédito* Devocionario *(III Premio Internacional de Poesías Rey Juan Carlos I), de inmediata aparición en la Colección Visor.*

Sálvame

Mis ojos, por tu cuerpo reclamados,
de su hermosura avisan, amplio torso devastan
y en la estrecha cadera contiénense aturdidos.
Sin indulgencia alguna muestran al labio hambriento,
de cerezas mordientes, la semilla
y al igual que en mis dedos el más ardiente roce
de tu piel se presagia, de la amatista intrusa
e irisado pezón, en mi confusa lengua
avívase tu tacto.
Las feroces punzadas de un turbador augurio
procurar apaciguar mi inasaltado vientre,
pero es vano el combate del que ya ha sido herido.
Y es un abismo el goce, el anhelo locura,
es tu nombre invocado amarga extenuación
y tu cuerpo inminente rigurosa medida
de mi infierno.
De este insaciable afán dicen que has de salvarme.
Pero lo cierto es que enfebrecida aguardo
y que puedo morir antes de que me toques.

Embriágame

Matarte, sí, matarte:
desatar una cinta jugosa por tu pecho,
que salte fresca,
su tacto más sedoso apresurando
que yo introduciré mis dedos desflecándola,
despeinándola, tomando su color,
guardando entre mis uñas sus húmedos ribetes,
haciéndome nacer, de repente, amapolas
o hibiscos en las manos;
embebiendo, empapando en tu herida
las ropas que me cubren, una a una.
Que a través de la alforza, del pliegue
—los bordados ahogando, inundando
la calada cenefa, hundiéndose
por las duras costuras y el tan entrecortado
diseño del encaje— llegue a mí
el don impetuoso de tu amor.

Señalado contigo mi estremecido cuerpo,
con la vida que enloquecidamente de ti sale, y mi pelo salpica,
y corona y enreda de alhelíes...
Precipíteme yo a bebérmela ávida,
a beberte.
        Embriagada de ti,
irrestañable flor, muévanse en tu costado
mis labios incesantes.

Purifícame

Dichosos los que salieron de sí mismos.
Colette

Cierto es que alguna vez intento rebelarme,
desprenderme, desnudarme de ti.
Y te sueño vestido resbalando,
desmayando hasta el suelo sus innúmeros frunces,
y te niego. Tus fotos abandonan
caladas cantoneras, el cristal de los marcos,
y tu nombre se rompe, y me olvido
que era de Mayo, y Pléyade, y de flor parecida
al crisantemo.
Y creo que ya no existe la Quinta de Tchaikowsky,
pero recurro a ti.
Al final, siempre recurro a ti,
a tu silencio huraño ante la maravilla,
a tus bucles pacientes bajo el sol irisándose
mientras querías ser santa apretando amapolas,
a tu desolación que era un ópalo turbio
y a esa terquedad de no mostrarlo nunca.
Voluntad educada para ser guardadora,
para que de tu rostro no saliera
ni un atisbo de ti, ni el corazón vaciar
por calladas cuartillas, por la morada lana
de los confesionarios. Ni en lágrimas verterlo.
Cómo te vigilabas para no proclamar
miedos o desventuras; la culpa y el desastre
desdeñados, y el asombro escondido.
Mi siempre lastimada y jamás dulce niña,
atesorando ibas antifaces, metáforas,
ingenuos simulacros de blindaje o conjuro

y no me adivinabas heredera y alumna.
Mas yo no sé vivir sin imitarte.
En mí no hay emoción sin que en ti la apacigüe
ni recuerdo que al final no te mencione
ni experiencia que no compare en ti,
reina de la cautela y del enigma.
Pero, tanto el sigilo, que ya no me sé el nombre
de las cosas, ni de este sentimiento
que está sobrepasándome, dulce e impetuoso,
doloroso quizás, quizás desesperado.
En no atenderlo está mi vanagloria,
está mi preocupación y mi obediencia.
Mi niña, mi tirana, contemplándote
sé que todo es inútil, que me parezco a tí,
y que en tí permanezco voluntaria y cautiva.
Es mi memoria cárcel, tú mi estigma, mi orgullo,
yo albacea, boca divulgadora
que a tu dictado vive,
infancia, patria mía, niña mía, recuerdo.

Confórtame

Cuando extiendas tus alas,
tus cruelísimas alas, y me hagas beber
de tu dura mejilla, sedúceme, te imploro.
Derrama por mis hombros tus cabellos:
lisa, brillante, sinuosa lycra
que me recuerde fiestas con jóvenes caderas
bailando en torno a mí, los más bellos desnudos
presagiando.
Ahógame en tus ojos, en su hondura decline
mientras que me entretienen tus susurros
y regrese el deseo a mi alcoba de enferma
y otras noches suscite codiciándote,
confundiéndome en ti.
Sedúceme tú mientras me abrazas
—antes de que me arrojes
al alto precipicio de los astros—
en tanto se concluye tu exterminio.
Pues no quiero sentir cómo vas arrugando
frágiles envolturas de apenas celofana,
sensaciones, memoria,

las palabras hermosas: mis tesoros,
la maraña sutil de mis inexplicables
sentimientos, todo lo que aprendí
o lo que rechacé para ser yo quien creo.
Que yo no te discuta, que no intente salvar
el más mínimo anillo de tu asedio
indefensa me alcance la hendidura
que de mí me arrebate y desposea.
Pero es la nada
lo que precisamente me da miedo.
Pues es la nada algo para mí indiscernible,
pero es algo: lo que no nos han dicho.
Y es eso lo que más me sobrecoge.
Y no es a ti a quien temo sino a esta ignorancia
que a todo pone límites y alza muros
donde el tiempo termina. Y el vacío es contorno
y el nunca balaustrada en la final estrella
y el infinito un día, un día detrás siempre
del último después.
Pero a ti no te temo.
Por eso no permitas que aterrada te acoja,
que inasequible sea a tu boca amarguísima,
resistiéndome al vértigo que prosigue a tu alarma,
retroceda.
Quiero entregarme a ti serenamente,
abandonarme toda a tu depredación,
que el borde atormentado de la sábana
intacto permanezca, y mi rostro
aniquilado quede, pero cumplido en ti
en tu apacible máscara vaciado.
Que mis ojos descansen en tu sueño,
no quiero el estupor, no quiero entre mis párpados
fijada la agonía
de la noche de bodas de una muchacha necia.

Oyeme

No blancos baptisterios florentinos,
no adolescentes ángeles, no el consentidor mármol
cuya turgencia explica, tan admirablemente,
las láminas lujosas: mi memoria, de pronto,

ha sido despoblada y una palabra única
salvé del exterminio.

Pero no llamo a nadie cuando digo «muchacho».
Aunque fiel perseguí por las cómplices páginas
del griego, la insolente hermosura
del joven Alcibíades, aunque lloré de amor
ante el náufrago Shelley y por Mozart,
desventurado niño, tesoro delicado,
inundé de esplendor mis días de desdicha,
si yo digo «muchacho» no digo «sentimiento».

Quizá sí sensación, invencible arrebato
de vivir, tan ajena al minuto
que va a precipitarse, inconsciente,
bastándome el saber, tan sólo, que está aquí,
que él es mi momento.

Y si digo «muchacho» no te engañes, no creas
que intento suscitar recuerdos conocidos.

Yo no sé compartir la emoción o la música
pero digo «muchacho» para sentirme viva
y nombrar el instante en el que mientras bailas
—fugitiva la luz alunara y constela
los cuerpos sinuosos— tus ojos, apresados
en mi mirada, brillan.

Escóndeme

En la profunda cúpula la noche desvanece
de sus joyas la lumbre, temblorosos berilos,
luminiscentes lágrimas que con las de tu rostro
no se dividen ya. Y el silencio nocturno
te apartó el terciopelo confidente,
fugitivo remedio para atender solícito
el lento destilar de la fiel sangradura.

Cándida la mañana te diseña llorando
y yo no sé qué hacer. Mi mano no se atreve
en inútil socorro a adelantarse
pues de mí no depende extenuación o pábulo.
El amor, ya lo sé, siempre ha sido un vedado
e intransferible infierno.
Y quisiera escapar, ocultarme,

volver al taciturno laberinto,
a los agudos setos de mi antiguo jardín.

Antes del extravío, la desprotección antes
del solitario túnel de la infancia,
al custodiado espacio que las lágrimas cercan
con vidriadas astillas.

Escóndanme tus párpados,
tus ojos no te adviertan de mi desasosiego,
ni inhábiles te engañen si la consternación
mi rostro indefendido con tu mejilla iguala.

Acaso el desespero puede ser simultáneo
pero no comparable, ni el consuelo recíproco
ternura suficiente, ni podrá ser jamás
idéntico el tormento que nos colma
aún cuando, tan brutal y encantadoramente,
hayamos sido heridos por un mismo muchacho.

Defiéndeme

Pues la noche con sus agudos dardos
acomete y la luna, emboscada,
acuchilla y perpetra sus crímenes magníficos.
Solamente al incauto el indicio indudable
desprevíene, y en el abismo adentra
su mirada, y obstinado persigue
su final perdición.

El ojo vigilante bajo torva visera,
cigarro consumiéndose entre jóvenes labios
y estrellas tachonando muñequeras gastadas,
cinturones, con sus turbios destellos.

Y protección suplico a la sabia experiencia
que asegura su escudo restando atrevimiento.

Y entorno mis ventanas. Y renuncio
a la fascinación de la nocturna búsqueda.

Y toda defensión no parece bastante
cuando temo que, inmoderadamente,
ignorando esa sorda amenaza
que acecha en la belleza
rendida me aproxime preguntándote «cuánto».

Llámame

Paraíso sin ti, ni imagino ni quiero.
Julio Aumente

Yo aguardo la señal para reconocerte.
Cada noche, mientras tiembla el invierno
y abatida la lluvia se derrama
y el frío elige calles y restalla cordeles,
indóciles cabellos de pronto destrenzados,
yo aguardo la señal.
Y te busco incesante, y en la música entro:
acolchada la puerta se cierra tras de mí,
la sombra me golpea y mis ojos insisten,
suelta lanza dispersa y confundida.
Por el esbelto nardo y el armonioso alerce,
sauce, flor, el oro se desnuda,
gráciles piernas, bosques, enramadas:
dime, serpiente, dónde tus anillos.
Irresistible seductora mía, sin ti mi rostro
es fervoroso girasol anclado, es alabanza inerte,
no selva trastornada, no subterránea herida
ni belleza.
Sin deseos, sin sed, sin perseguido abismo,
sin que aceches y ofrezcas y arrebates,
qué jardín, dime tú, qué jardín
se podría llamar paraíso o delicia.
Mi tentación hermosa,
cada noche te busco, cada noche.
Y aguardo tu señal, transida ya de ti
para reconocerte y entregarme.

Ana Rossetti

Completando recuerdos de Gustavo Pittaluga

En un trabajo que publiqué recientemente sobre la personalidad de don Gustavo Pittaluga, aparecido, por desgracia para mí, en el número con que suspendía su publicación, sin avisarme de ello, la revista *Nuevo Indice*[1], toqué de soslayo tres aspectos, creo que vitales, de aquel gran maestro de la medicina y de la intelectualidad española; y voy a hacerlo ahora, en esta revista que tantas conexiones tiene con la América hispana en la que falleció exiliado.

Uno es el de las amistades de Pittaluga. Como es lógico, éstas suelen reflejar las características de la personalidad humana, de los sentimientos y afectos y del modo de pensar, porque la amistad es el más fiel exponente de la compenetración entre los hombres. Otro, el de la actividad de Pittaluga en el Ateneo de Madrid, que puede servir, pasados los años, para comprender mejor sus inquietudes en el terreno cultural, social y político; el Ateneo era por los años que Pittaluga lo frecuentó, 1906 a 1936, el hervidero en el que se cocían todas las banderías de esos tres campos y donde se ponían de relieve los vaivenes que sacudían al país. El tercero, directamente empalmable con el anterior, se centra, con más precisión, en la actuación política del gran personaje.

1. Las amistades

Pueden señalarse bien los principales ejes alrededor de los que giró el sentimiento amistoso de Pittaluga. Aparte de otras relaciones familiares o de otro tipo hay que destacar, por orden en el tiempo: los doctores F. Huertas Barrero (gran internista de Madrid), A. Mendoza, C. Sala, J. Ubeda y M. Fañanas, y, por encima de todos, como aglutinándolos, a Santiago Ramón y Cajal, Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset y los asiduos a su *Revista de Occidente* (sobre todo Blas Cabrera, Luzuriaga, Ramón Gómez de la Serna, Fernando Vela y Antonio Marichalar), Teófilo Hernando, Roberto Novoa Santos y Luis Jiménez de Asúa; y, por supuesto, sus discípulos.

Muy en primer lugar debo mencionar a don Santiago Ramón y Cajal, que le acogió a su lado muy poco después de llegar a España y que propuso, como en aquel artículo señalé, el nombramiento de Pittaluga para Jefe del Servicio de Infecciones

[1] Nuevo Indice. *Año II, n.º 14. Madrid 1983.*

del entonces Instituto Nacional de Higiene, que Cajal dirigía, y para otros puestos, entre ellos la misma cátedra de la Facultad de Medicina de Madrid. Las palabras impresas de Cajal que allí cité confirman esa amistad quizá reforzada porque Pittaluga fue mediador en los roces con Golgy, en calidad de traductor de la correspondencia explicativa de las ideas de Cajal. Recuérdese que Cajal recibió el Nobel en 1906 y que Pittaluga empezó a trabajar en los departamentos de Cajal desde su llegada a España en 1903.

La amistad con las familias de Marañón y Ortega fue profunda, en muchos aspectos íntima; y encadenada, además, por la que disfrutaban entre sí los hijos de las tres familias. Estas hicieron juntas muchos viajes y coincidieron en unos u otros lugares; tiene buena iconografía testimonial privada Miguel Ortega Spottorno. Para sus viajes, Pittaluga se solía documentar antes sobre las tradiciones y los hechos históricos, tomando después notas que conservaba para hacerlas reverdecer en el futuro. Relaté en el otro trabajo la descripción que en Colonia me hizo de todos los detalles histórico-artísticos de la ciudad, con especial referencia a la catedral. Los hijos de Marañón y de Ortega me han relatado cosas de sus convivencias viajeras y de los almuerzos familiares conjuntos. Una de las fotografías que reproduzco[2], muestra el descanso campero de una excursión con la familia Ortega. Hay muchas pruebas fehacientes de esas amistades. Siendo ya miembro de la Real Academia de Medicina Gustavo Pittaluga, fue éste quien encabezó la propuesta para el nombramiento de Gregorio Marañón y quien pronunció el discurso de respuesta, tan afectivo como encomiástico. Y la compenetración entre ambos se demuestra en el hecho de que cinco o seis académicos fueron propuestos inicialmente por Marañón y Pittaluga juntos.

En cuanto a la amistad con Ortega, no sólo se tradujo por las relaciones familiares; también por la colaboración de Pittaluga en la *Revista de Occidente* (el primer artículo de Pittaluga en ella fue una bellísima descripción literaria de un viaje por Yugoslavia), sino por su presencia, desde el primer día, en la tertulia de alto nivel cultural que en el local de la publicación tenía cobijo. Ortega disfrutaba oyendo a Pittaluga encandilarse en la discusión de algunos temas porque era uno de los más cultos asistentes, y quizá también el que más crudamente enfrentaba su opinión con la de los demás. Ortega se regodeaba asimismo con la pronunciación pittaluguesca de las erres y de las eses. Fernando Vela me contó, y me lo corroboró Antonio Espina, que en una ocasión y en presencia de todos los restantes tertulianos Pittaluga osó decir a Ortega: «Eso que usted dice, querido Ortega, es inaceptable...» Y Ortega, con aquella sonrisa meliflua y bondadosa, admitió el reproche, sin enfadarse.

El único día que yo visité el local de la *Revista de Occidente* de la Avenida de

[2] *Una de ellas procede del Archivo del Dr. Miguel Ortega Spottorno amablemente cedida por él para este trabajo. La otra, que llega a mi poder a través de Dña. Guadalupe García de Quevedo, lleva al pie una dedicatoria al Profesor Florestán Aguilar, entonces director de la Escuela de Odontología y médico-dentista de la Casa Real.*

Pi y Margall número 7 en los años treinta, llegué cuando los tertulianos se marchaban y oí a Pittaluga rebatir un argumento de Ortega a propósito de la significación histórica de la revolución bolchevique (lo he citado en otro lugar) y pude comprobar que éste respetaba la opinión de aquél con tanta simpatía como aceptación de su autoridad. Por otros que acudían a aquella reunión (Vela, Espina, Marichalar) pude saber que a Ortega le interesaban las ideas de Pittaluga sobre casi todos los temas; decía que Pittaluga era un hombre «neta y doblemente mediterráneo, por nacido en Italia y por asentado en España».

Otro demostración de la amistad entre ambos se encuentra en el dato de que Pittaluga fue una especie de intermediario cuando alguien, acaso él mismo, propugnó la fusión política del grupo de Ortega (Agrupación al Servicio de la República), con el partido de Acción Republicana que encabezaba Manuel Azaña; fusión que no llegó a realizarse.

Animador, como Ortega, de todos los movimientos artísticos juveniles, Pittaluga asistía a todas las exposiciones o recitales —su hijo Gustavo fue un excelente compositor de vanguardia— y estuvo unido en amistad con Ramón Gómez de la Serna. Yo ví a Pittaluga por primera vez en Pombo, en el asiento contiguo al de Solana, y al despedirse dijo a Ramón que se llevaba los bolsillos llenos de greguerías. Pittaluga acompañó algunas veces a Ramón en recorridos por el viejo Madrid, y puede que a las informaciones de éste se debieran los grandes conocimentos que Pittaluga tenía de los Barrios Bajos y del Madrid de los Austrias, con los que tantas veces ilustró a sus discípulos en la Facultad en los paseos consecutivos a las cenas de confraternidad de su escuela. Disfrutaba hablando de los reyes godos que en piedra rodean la plaza de Oriente.

La amistad con Teófilo Hernando debe de ser parangonada con las recién citadas, conocida la que a éste último unía con Marañón y Ortega. Fue también buen amigo y admirador del gran maestro Roberto Novoa Santos, formidable ensayista también, en cuya conferencia sobre Santa Teresa estuvo presente cerca de mí. Fue muy amigo de los médicos de Barcelona y especialmente adicto al tisiólogo Luis Sayé, en cuya casa solía permanecer cuando viajaba a la capital catalana. Este catalanismo afectivo de Pittaluga se sustentaba también en el hecho de que varios años veraneó en Areyns de Mar y en Sitges; en esta última ciudad mantuvo muy cordiales lazos con Miguel Utrillo y con Ramón Casas. Este último le hizo el maravilloso dibujo que acompañó a mi trabajo anterior. Más adelante comentaré la amistad con Luis Jiménez de Asúa.

2. En el Ateneo

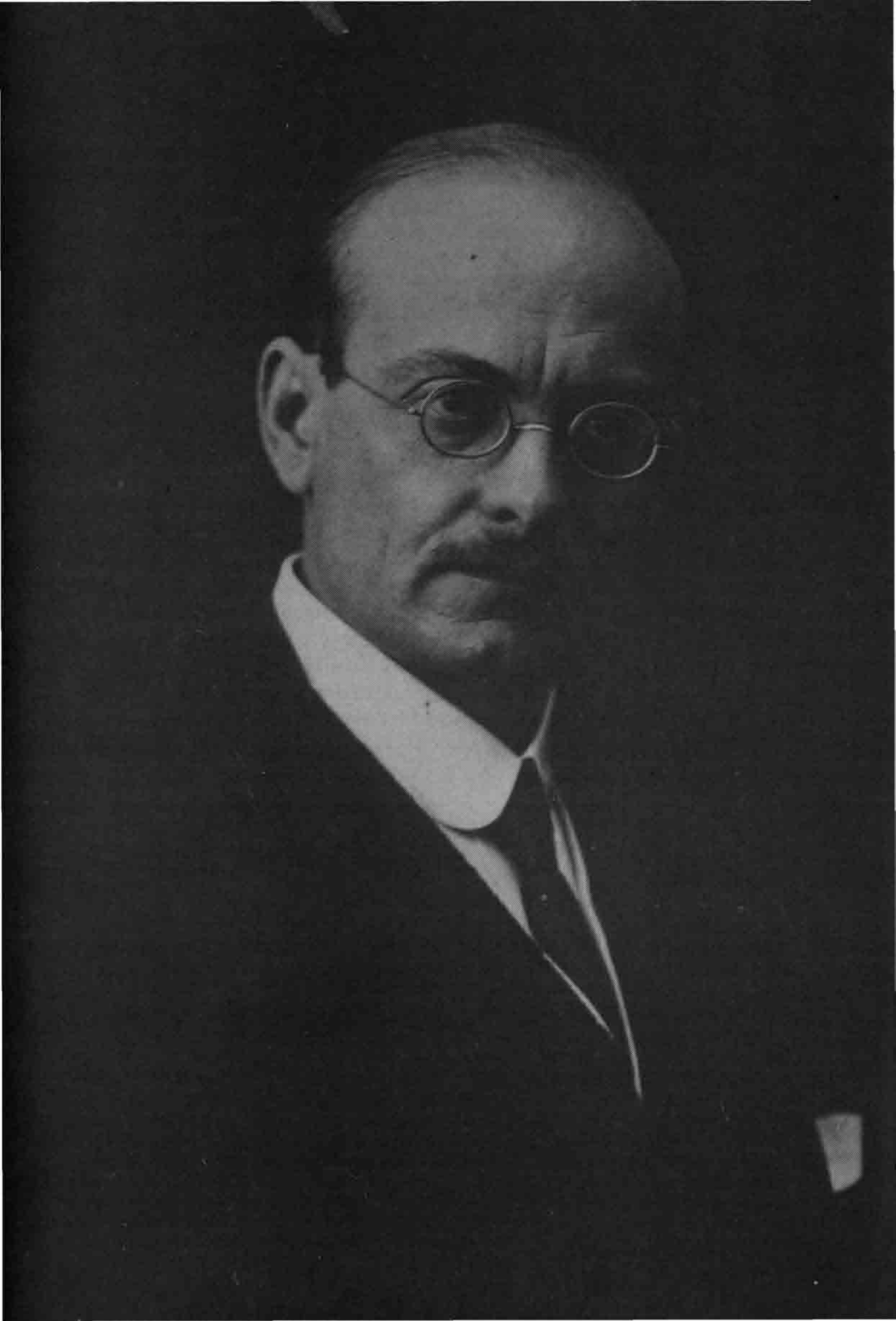
Pittaluga debió hacerse miembro del Ateneo de Madrid a finales de 1905 o comienzos de 1906, pues ya en este último año pronunció la conferencia inaugural de un importante curso que fue uno de los grandes hombres del Ateneo lo demues-

tra el hecho de que por tres veces y bajo la presidencia de distintas personalidades resultó nombrado Vicepresidente de la casa. Ningún otro español fue tantas veces consecutivas directivo tan importante. La primera vez, en la junta directiva que presidió don Angel Ossorio y Gallardo (1929), en la que estaban también Jiménez Asúa (Vocal 2°) y Pedro Saínz Rodríguez (Vocal 1°). En la que presidió Armando Palacio Valdés, con Azorín de vicepresidente 2° (sustituido después por Marañón), y también Jiménez Asúa de Vocal 1°. Y en la que, meses más tarde, presidió Marañón de la que formaba parte asimismo Jiménez Asúa. Éste y Millares lo fueron también pero en cargos de menor rango.

Es digno de reseñar un suceso ocurrido en la transición de esa Junta Directiva a la siguiente. La de Marañón tuvo que someterse a reelección con motivo de uno de tantos conflictos sociopolíticos que caracterizaban al Ateneo, y frente a ella se presentó otra que presidía Azaña, previamente dimitido de su anterior puesto y abanderado del cambio. Azaña cita el suceso en sus memorias (Azaña, M. O.C. IV, 394.—México. Edit. Oasis, 1968), pero sin dar detalles. Yo puedo darlos porque los viví. A pesar de mi admiración y respeto por Marañón, hasta entonces Presidente, yo era uno de los bulliciosos protestones y sumaba mi voto a la candidatura de Azaña. Cuarenta y ocho horas antes de las elecciones y cuando el salón de actos estaba abarrotado, Pittaluga subió al escenario para pronunciar el último discurso electoral. Fue recibido entre aplausos y abucheos; pero al fín se hizo oír. Atacó a la candidatura de Azaña con elegancia pero con dureza, diciendo que estaba compuesta por «iconoclastas inconscientes» y revoltosos y sostuvo que Azaña representaba «al caciquismo ateneístico más lamentable». Azaña, que entró en el salón antes de que Pittaluga terminara, le miró sonriente, renunciando a contestarle. Por el contrario, dio un apretón de manos a Pittaluga cuando éste descendió de la tarima. Pues bien, pasaron dos días y cuando los electores habían dado el triunfo a la junta de Azaña (con Amós Salvador, Honorato de Castro, etc.) que venció con un alto porcentaje de votos, y cuando la gente estaba ovacionando todavía al designado, sobrevino la gran sorpresa: Pittaluga subió al escenario para pronunciar un discurso de felicitación al nuevo presidente, en nombre de la junta derrotada y dijo de Azaña que era un hombre cuya mentalidad «es como un prisma a través del cual el rayo de luz diverge en múltiples tonalidades». Ni qué decir tiene que el tumulto fue todavía mayor...

3. Actuación política

No toco este tema para decir si las ideas de Pittaluga eran éstas o las otras, ni si perteneció a uno u otro grupo o partido. Pittaluga era un hombre liberal, abierto y tolerante, de cuyo liberalismo decía, cambiando con un término técnico, el dicho corriente de los tuétanos, que lo era hasta la médula ósea. Hematólogo de prestigio internacional, trataba al Príncipe de Asturias la hemofilia que padecía, pero, a diferencia de otros médicos de Palacio, nunca se consideró médico palaciego. Jamás lo puso en sus tarjetas ni en sus recetas impresas como hacían otros.



Hay dos anécdotas que ponen de relieve su elegancia espiritual, su profundo sentido de la deontología médica y la dignidad de sus sentimientos. La misma tarde que la República fue proclamada en 1931 y antes de que Alfonso XIII saliera de Madrid hacia Cartagena, mientras las milicias republicanas rodeaban el Palacio Real para evitar desmanes, Pittaluga llegó a la residencia real, se abrió paso entre los guardianes y subió a hablar con el Monarca destronado, a quién tras comunicarle sus sentimientos de adhesión personal pero no políticos (el Rey ya sabía que era republicano), le dio consejos sobre la conducta terapéutica que debería seguirse con el Príncipe de Asturias, entregándole varias cajas de medicamentos. Se sabe que estando fuera de España visitó alguna vez a Alfonso XIII y que éste le invitó a almorzar en un restaurante de París; me lo refirió un día el poeta y odontólogo asturcubano Luis Amado Blanco y me lo confirmó Saínz Rodríguez. Exiliado en La Habana, cuando estuvo allí el heredero del trono de don Alfonso XIII, su hijo don Juan de Borbón, Pittaluga se arrodilló ante él echándose a llorar al saludarle.

Pero vayamos a algo más importante. Pittaluga se presentó a las elecciones para las Cortes Constituyentes, creo que como miembro de la Agrupación al Servicio de la República. Salió diputado por Badajoz, supongo que por el prestigio que en Extremadura tenía por haber hecho que el paludismo desapareciera. Todavía no había actuado en el Parlamento más que para otorgar su voto cuando era pertinente. Pero nacido en Italia y naturalizado en España, y amando de verdad a su segunda patria, se sintió dolido por un artículo de la propuesta Constitución, según el cual no podía optar a la Presidencia de la República quien hubiera nacido fuera de España. Entonces presentó una enmienda solicitando la derogación o modificación del texto constitucional; pronunció el discurso, sin llevar consigo nota escrita alguna. Y no hacía la petición porque aspirara a ser Presidente de la nación, según corrieron lenguas ladinas, pues Pittaluga no era tan ingenuo como para soñarlo, sino por honestidad ciudadana ante los que le habían elegido representante popular. Reproduzco el texto tomado del *Diario de Sesiones* en su integridad a pesar de su extensión, porque merece ser conocido.

Señores Diputados: Espero que la Cámara se dará cuenta exacta de mi estado de ánimo al levantarme a hablar para impugnar el texto del art. 68 del proyecto de Constitución que, en su párrafo primero, excluye de la elección y de la candidatura para la Presidencia de la República a los ciudadanos naturalizados.

Ahora bien, la modestia de mi persona, la seriedad y la comprensión de la Cámara, me ponen al abrigo de toda interpretación malévola, de toda suspicacia, que en este caso sería grotesca, acerca de la finalidad o de los móviles íntimos de mis palabras. Pero es el hecho que yo soy el único Diputado, si mis noticias no están equivocadas, taxativamente comprendido en los términos de esa exclusión. Y esta situación excepcional, esta soledad en que me encuentro, me obligan a exponer claramente ante la Cámara mi pensamiento disconforme, y obligan a la Cámara a escuchar mis razones con una benevolencia que me es imprescindible y que de antemano le agradezco. Razones morales, ante todo, preñadas quizá de motivos sentimentales que la Cámara puede desechar «a priori», puesto que carecen —yo lo reconozco— de todo valor objetivo, pero que yo necesito exhibir ante la Cámara *ex abundantia cordis* por lo mismo que están henchidas de una gran emoción subjetiva; razones espirituales, luego, que rezuman de la historia misma de España; razones jurídicas que emanan del estudio de la legislación comparada y, por último,

razones escuetamente políticas que atañen a la oportunidad, a la conveniencia de incluir este texto en la Carta constitucional del Estado.

Seré muy breve en lo que toca a los motivos morales y, para ser breve, seré igualmente muy explícito. Si el art. 68 se aprobara tal como está redactado en el texto constitucional, yo devolvería mañana a mis electores de la circunscripción de Badajoz el mandato que me han otorgado para representarles en las Cortes Constituyentes. Yo puedo, desligado de toda actividad política, prestar todavía algún servicio al país; pero mis electores de la circunscripción de Badajoz no han sospechado jamás, no han pensado nunca que pudieran haber escogido primero, elegido después, a un ciudadano mediatizado. Y no por ignorancia, no porque desconocieran la realidad intrínseca de mi persona (todos saben que yo no he nacido en España), sino porque creyeron en su ingenuidad primaria, creyeron en su íntima conciencia, o si se quiere en su buena fe, que es en ocasiones como una cuna en que la conciencia se abandona y se adormece, que mi situación legal estaría plenamente aclarada, no sólo en sus derechos actuales, sino en sus derechos potenciales, esto es, en aquellos que se hallan implícitos en la carta de naturaleza y en los otros que pudieran dimanar de las nuevas normas constitucionales. Creyeron más, creyeron que esa situación legal correspondería plenamente a la situación de hecho que hace que nadie pueda desligarse de la comunidad de los españoles; más aún, pensaron lo que, sin duda, pensará hoy la Cámara (así lo espero y a ello la invito); pensaron que el drama íntimo en virtud del cual yo he sentido mi espíritu invadido, penetrado, dominado por la esencia de una distinta civilización y de una diversa vida colectiva, ese drama íntimo que fue intenso en mi alma en los días de antaño por lo mismo que no era liviano el amor a la tierra donde he nacido, equivale, sin duda, al sedimento ancestral en virtud del cual todos vosotros os sentís ligados por el hilo secreto de un destino común a las grandezas y a las miserias de la Patria. Y basta ya de mi persona.

Examinemos ahora otro orden de motivos espirituales de más elevada alcurnia, como son los que, a través de las vicisitudes seculares de la historia de España, han forjado su perfil aguileño, su imagen señera entre las grandes colectividades humanas. Yo recuerdo, y quiero recordar a la Cámara, aun a costa de caer en un leve pecado de pedantería, aquellas palabras magníficas con que tropieza el lector en las páginas primeras de uno de los libros mejores que se han escrito durante el siglo XIX sobre nuestro país, el *Viaje en España,* de Teófilo Gautier.

Corría el año 1840, recientes aún el episodio napoleónico, la guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz, la época fernandina, las rebeldías de la última década, entre el año 30 y el año 40, y el viajero baja por Irún, por Vitoria, hacia tierras de Castilla y se encuentra en la plaza mayor de las ciudades, de las villas, un rótulo recién puesto, una inscripción nuevecita, que dice: «Plaza de la Constitución», y Teófilo Gautier exclama: «¡Una Constitución para España! Es como pintar una mano de yeso sobre una roca de granito». Eso es España, una realidad histórica, compacta, granítica, impenetrable a todo lo heterogéneo, a todo lo heterogéneo que no posea de antemano la capacidad de adaptarse a los modos peculiares de su vida, al ritmo, al tono, al tiempo de sus ocultos latidos que, en su amplitud y en su mesura, evocan y afirman lo infinito y lo eterno. Y siempre, siempre, o bien ha rechazado con un gesto de indiferencia hostil cuanto pudiera contaminar sus esencias vitales, o bien ha acogido, generosa, en su seno fecundo, para fundirlo con su propio ser, cuanto le ofreciera simpatía a sus dolores o nuevas alas a sus ensueños. Así se enfrentó y así acabó con los fenicios y con Roma, con los árabes, con los godos, con los judíos, con el Renacimiento y con la Reforma, con los Austrias y con los Borbones, con la Revolución Francesa y con Napoleón, hasta que aquel buen caballero piamontés traído aquí por el puño vigoroso e infortunado de Prim para un cargo muy parejo al que estamos debatiendo ahora, para el único ensayo serio de monarquía constitucional que se haya intentado en España, y que se alejó con un gesto señorial y respetuoso, bien pronto por cierto, en cuanto se percató de que le habían ofrecido la mano de una dama cuyos pensamientos secretos no le pertenecían y en cuya alma recóndita no hubiera jamás penetrado.

Y a un país así, de tan recia contextura espiritual, ¿sentimos nosotros ahora la necesidad de recordarle, en el texto mismo de la Carta constitucional, que no debe dejarse llevar por la tentación de elegir Presidente de la República a un ciudadano naturalizado? Del mismo modo que un padre candoroso o un hermano suspicaz advierten a una mujer frívola y casquivana, sorprendida en trance de devaneo, de los peligros que corre si cede a las seducciones de un extranjero. No, no se puede hacer eso con España. Y mucho menos se puede hacer si se tiene en cuenta

que en ninguna de las Constituciones republicanas que tengan mayor afinidad (ahora lo veremos) con la que estamos debatiendo aquí, se encuentra nada semejante, nada tan taxativamente marcado en el texto constitucional.

Señores Diputados, las Constituciones republicanas pueden separarse, para nuestra finalidad, para el objeto concreto que aquí debatimos ahora y quizá también para muchos otros, en cuatro grupos, conforme a la mayor o menor afinidad del ambiente geográfico, histórico, político y social en que hayan sido elaboradas, respecto al ambiente geográfico, histórico, político y social en que actualmente nosotros elaboramos la Constitución republicana de España. En el primer grupo habremos de situar las Constituciones republicanas de España; una sola, pues: la que fue propuesta y debatida, no aprobada, en el año 1873. En el segundo grupo hemos de colocar las Constituciones republicanas de los Estados europeos constituidos en república, después de la guerra europea, durante estos últimos quince años. En el tercer grupo, las Constituciones republicanas de las naciones europeas constituidas en república desde muchos años antes de la gran guerra: Francia y Suiza. En el cuarto grupo, a mi entender las Constituciones republicanas de los Estados americanos.

Pues bien; yo no quiero exponer ante la Cámara los datos concretos —ella no lo necesita— acerca de los textos legales que recuerdo en este momento; pero lo cierto es que en ninguna de las Constituciones republicanas de Europa (no hablo de la Constitución federal de España del año 1873, en la que no hay nada semejante), en ninguna de las Constituciones republicanas de Europa, de las naciones constituidas en república después de la guerra, salvo en la Constitución de Finlandia, elaborada, como todos sabeis, bajo la amenaza del ejército bolchevique, con el contacto del peligro inminente de una invasión, o, por lo menos, de una penetración espiritual de la situación soviética; en ninguna existe una fórmula de exclusión de los ciudadanos naturalizados que tenga semejanza directa con la del texto constitucional que ahora debatimos. Es preciso llegar a las Constituciones americanas para encontrar algo parecido, y de ellas quisiera yo recordar tres: la de Méjico, la de Cuba y la de la República Argentina, aprobadas en momentos muy diferentes, pero todas ellas siempre en inmediato contacto con hechos concretos que sugerían al legislador esta fórmula de exclusión.

En la Constitución de Méjico, por ejemplo, aprobada bajo el Gobierno del general Carranza en 31 de enero de 1917, se establece, en efecto (artículo 82), «que para ser Presidente de los Estados Unidos Mejicanos se requiere ser ciudadano mejicano por nacimiento, en pleno goce de sus derechos e hijo de padres mejicanos por nacimiento». Pero, Sres. Diputados, sigamos leyendo las demás condiciones para el cargo presidencial: «Séptimo. Para ser Presidente se requiere también no haber figurado directa ni indirectamente en ninguna asonada, motín o cuartelazo». Esto demuestra claramente cuál ha sido la motivación —o si se quiere, la amenaza— en virtud de la cual se ha excluído de la elección presidencial al ciudadano naturalizado.

En la Constitución de la República de Cuba, del 21 de febrero de 1901 se establece, en el artículo 65, que para ser Presidente de la República se requiere: «a) Ser cubano por nacimiento o naturalización, y, en este último caso, haber servido con las armas a Cuba en sus guerras de la independencia diez años por lo menos». He aquí, pues, las condiciones de hecho, las circunstancias perturbadoras que llevan al ánimo del legislador a excluir a los ciudadanos naturalizados, entre ellos, a los advenedizos y a los aventureros.

Pero, en cambio, hay una Constitución americana, la que ha sido maestra y madre de las jurisprudencias republicanas en América: la Convención de Annápolis de 1787, que todavía constituye la Carta constitucional de los Estados Unidos, en que se dice: «Art. 4° de la Sección 2ª. No podrá ser Presidente quien no haya nacido en los Estados Unidos o no sea ciudadano de los mismos al proclamarse esta Constitución».

He aquí sancionado el respeto profundo a una situación de hecho y de derecho que, al promulgarse la Constitución, está claramente reconocida en la Carta constitucional.

Será inútil, Sres. Diputados, que yo insista, pues, acerca de la honda diferencia entre los ambientes históricos, políticos, sociales en que se han elaborado las Cartas constitucionales republicanas de los Estados americanos que he recordado y el momento en que se elabora la Constitución republicana de España.

Ahora bien; si los motivos morales, los motivos históricos, los motivos jurídicos no nos aconsejan incluir en el texto constitucional esta fórmula de exclusión, ¿habrá acaso motivos estrictamente políticos, motivos de convivencia que aconsejan esta decisión? Yo no sé si la Comisión, que ha meditado sin duda acerca de ellos, querrá aducirnos alguno. Lo que sé es que una Constitución ofrecerá tanta mayor garantía de persistencia y de integridad cuantos menos resquicios ofrezca a las posibilidades de infracción. Y las posibilidades de la infracción serán tanto mayores y sus riesgos se acrecentarán tanto más cuanto más casuística sea la Constitución, cuantos más casos concretos se prevean en ella, cuantas más limitaciones y condiciones se establezcan para esos casos concretos.

La máxima previsión, Sres. Diputados, no consiste en una enumeración fría de todas las posibilidades del porvenir, sino en una selección aguda de todas las posibilidades verosímiles, haciendo caer solamente sobre los hechos de máxima verosimilitud la máxima precaución para las sanciones en el porvenir. Sólo así se evita aquella suprema injusticia que el derecho romano quiso descartar en su fórmula lapidaria «summum jus, summa infuria».

Y sobre todo, ¿por qué precaverse «a priori» contra todas las posibilidades del porvenir?. Si algún día, Sres. Diputados, surgiera de verdad en el horizonte de la vida pública de España la figura prócer de un ciudadano naturalizado y en torno de su recia personalidad, por cualidades intrínsecas o por motivos ocasionales, se reuniera la adhesión fervorosa de grandes masas de ciudadanos y éstos le designaran para ocupar la suprema magistratura de la República, ¿dónde encontraría el texto de la ley la mayor defensa, la más sólida, contra el ímpetu de la voluntad popular? ¿Dónde la encontraría?. Tan sólo la encontraría, señores Diputados, en la conciencia del designado, si en él de verdad el respeto sagrado a la ley pudiera más, como siempre debe acontecer, que los atractivos del Poder, aun queriéndolo ejercer con el máximo deseo de acierto. De otro modo, si ese freno faltara, nadie podría decir de antemano —así lo enseñan los hechos antiguos y los hechos recientes—, nadie podría asegurar de antemano quién vencería entre la fuerza estática, inerte, de la ley y la energía viva, dinámica, de una voluntad.

Y aun sin apelar a situaciones excepcionales, aun limitándose a posibilidades más cercanas a la vida de cada día, de todos modos la Nación se vería frente a un dilema cuyas dos soluciones serían igualmente penosas, puesto que, o bien tendría que renunciar a los servicios de un hombre útil en el momento adecuado, o bien tendría que acometer la reforma de la Constitución para ajustarla a las exigencias, mucho más duras, mucho más imperiosas, de la realidad y de la vida.

Señores Diputados, yo quisiera dar término a mis palabras reiterando, con un gesto de extremada humildad, que yo he hablado sólo en defensa de un principio abstracto; pero también quiero recordar a la Cámara que los principios abstractos son lo más sagrado para una democracia.

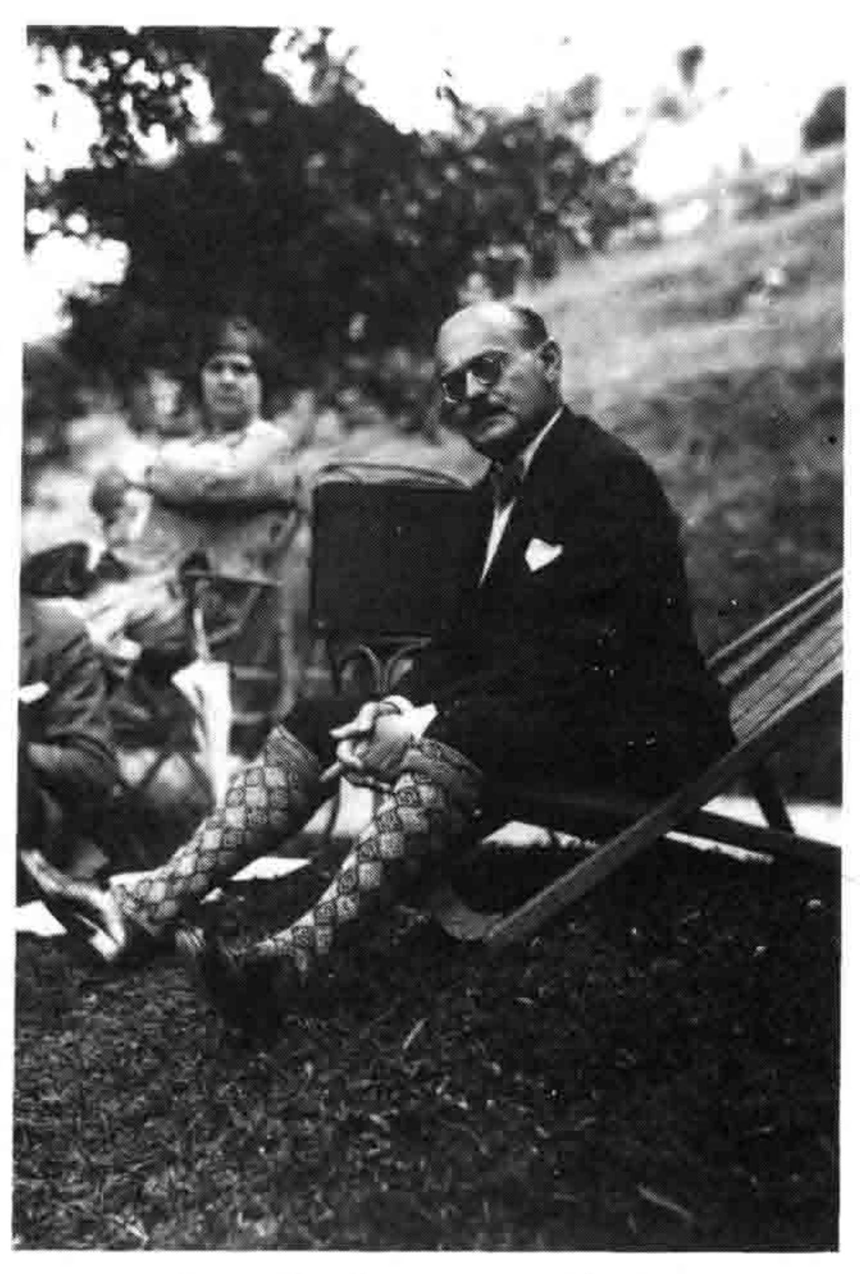
De este discurso sorprenden tres matices. La capacidad oratoria de Pittaluga, su claridad expositiva, con una impecable ilación, sin sonsonetes, ni titubeos, ni interrupciones; la belleza y la precisión léxicas, sin adjetivos de más, ni susceptible de interpretación discutible; y la ausencia del más mínimo autobombo. La frase en que anuncia la devolución de su mandato a los electores, que al votarle no habían pensado escoger o elegir a un ciudadano mediatizado, creyendo de buena fe («que es como una cuna en que la conciencia se abandona o se adormece») que nombraban a un español con todos sus derechos; y la que sigue a continuación, comparando su amor a España con el no liviano amor a la tierra donde nació, son de insuperable hidalguía y de hondas raíces anímicas.

En cuanto al orden de la exposición, pasa muy ágilmente y con gran tino de los aspectos personales del comienzo, para desvanecer dudas, a lo histórico sentimental, a lo jurídico (con ejemplos ilustradores de constituciones comparadas que supongo le facilitaría su buen amigo Jiménez Asúa) y a lo social, para alcanzar una escueta conclusión final impregnada de humildad pero aleccionadora en cuanto a

honestidad cívica. Tan convincentes resultaron sus alegatos, que la Comisión constitucional, precisamente por la voz del jurista recién citado, aceptó la enmienda en el acto. Los primeros en felicitarle fueron Ortega y Marañón, como se lee en *El Sol* del siguiente día; Alcalá Zamora lo hizo más tarde, al igual que Unamuno. Este obtuvo del vocablo meteco, netamente aplicable a Pittaluga, interesantes deducciones políticas en varios escritos.

Creo que este discurso es un elemento de valor excepcional para una juiciosa interpretación biográfica de Gustavo Pittaluga Fattorini, español por voluntad sentida y por merecimientos.

Francisco Vega Díaz



Gustavo Pittaluga en agosto de 1929

Poemas a cuenta

Eva, o Venus desnuda

Lucas Cranach

OH qué maravillosa lunática egoísta
del siglo dieciséis. Reforma o desenfreno.
A la orilla del Génesis, en un jardín obsceno,
florece ese pecado de lirio manierista.

En toda la pintura, jamás olió la vista
perfumes más redondos más altos que ese seno.
Oh muslos que sostienen la copa de veneno
de ese vientre que curva su transparente arista.

Tiene ella para escándalo que nimba su cabeza,
un sombrero de obispo, y por delicadeza,
o por perversidad, los ojos de esmeralda.

Y donde está el placer, un velo como escudo.
Equívoca, maligna... Evita su desnudo
o morirás de amor de un beso por la espalda.

Chirico

Desde la nada avanza un personaje
«pisando la dudosa luz del día».
Su sombra se confunde con la mía.
Maravilloso el luto de su traje.

Llena de nubes rosas el paisaje
una fábrica azul de poesía.
Espacio, soledad, y lejanía.
Y un tren muerto de amor en pleno viaje.

Por el jardín ritual de los olvidos
pasean pálidos desconocidos
su identidad equívoca y discreta.

¿Y yo, qué pinto aquí, de qué respondo?
Por la alameda que se pierde al fondo
salió del cuadro y se alejó el poeta.

Mirando, como un niño, un libro con láminas de animales

El elefante es un enorme insulto
a la equidad de la naturaleza,
un lunar en la piel de la belleza.
El elefante es un error de bulto.

Como niño que soy curioso y culto
te digo, oh Dios, con la mayor franqueza:
da pena el elefante, una torpeza.
Con este verso, y con perdón, te multo.

No diré yo que el mundo es una estafa
si están el avestruz, y la jirafa,
y el hipopótamo desconcertante.

También está la rosa, estamos todos,
están papá y mamá... De todos modos,
el elefante, oh Dios, el elefante...

La oscura poesía

CONFIESO libremente mis crímenes impunes.
Para dar en el blanco de mis obstinaciones
he disparado versos en todas direcciones,
los ojos inyectados de lugares comunes.

Querido André Bretón, los poetas inmunes
al halo de la luna, tenéis vuestras razones.
Yo me pregunto en estos bellísimos renglones
si habré nacido otoño o demasiado lunes.

Es peligroso hurgar en un poema oscuro.
Si la verdad estalla, nos aniquilaría.
No sabemos que somos los muertos del futuro.

Yo estoy de alma presente en la áurea poesía
por un afortunado disparo prematuro:
el suicidio es un caso precoz de puntería.

Un gran amor

¿RECUERDAS, gran amor, a tu vecino
de aquel verano, aquel del todo o nada,
con tu nombre tatuado en su mirada
y la voz de color azul marino?

Verano al sol y a un trágico destino,

Ultimo amor a la desesperada.
¿Recibiste una carta no enviada
que firmaba: tu amante clandestino?

Yo pedía tu amor, pedía en vano,
ya no recuerdo si inexperto o ducho,
a los hermosos dioses del verano.

Mis peticiones, siempre las escucho.
Hasta recuerdo que pedí tu mano.
A los diez años, te quería mucho.

Biografía inútil

DESPUES de tanto andar, en qué he parado.
Ante mi corazón tengo la lista:
yo quise ser de joven futbolista
y de mayor, amante desgraciado.

Pero, sórdidamente, fui abogado,
e imprevisiblemente, periodista.
Y en condición de malogrado artista
venzo al enfado con el desenfado.

Por un defecto más de nacimiento
no escribo bien. Y cuántas veces, cuántas,
mi poesía ha sido no leída.

Pero yo, moralmente, estoy contento:
no he sido utilizado, que son tantas
las inutilidades de mi vida...

Instantánea

QUE certera y feroz fotografía.
Qué verdad increíble revelada:
mi pierna izquierda es larga y torneada,
y zambo soy de la otra pierna mía.

Uno en la pena, y otro en la alegría,
mis ojos extravían su mirada.
Cada uno por su lado, no ven nada
más que su falta atroz de puntería.

Hoy soy feliz de un fémur y de un diente,
me duele la saliva, y he tosido
con desesperación y con esmero.

En parte, pues, estoy divinamente,
estoy partido en Dios, estoy partido,
¿y cómo ser feliz de cuerpo entero?

«Spleen» final

EN paz y tolerancia, rubiamente instalados
en el té de las cinco, discretamente grises,
saborean sus sueños los lores y las mises,
unos sueños veniales, un poco azucarados.

Visito con frecuencia mis londres inventados.
Naufrago cada día, metafísico Ulises,
y llego hasta las playas que tienden los países
donde van a morir los reyes destronados.

En vez de amor prefiero un subterfugio amable
y menos complicado: espejo inapelable,
la vida multiplica la soledad de dos.

Que frívolo incurable, mi mal es más profundo
de lo que parecía. Mi spleen no es de este mundo,
sino de los salones donde recibe Dios.

Juicio prudente y correcto

HOY se trata del juicio de una muela
que me dolió al nacer. Yo la sufría
con toda corrección. Mi biografía
es la de un hombre que cuidó su escuela.

Yo le pedía a Dios que no me duela,
y la muela del juicio me dolía.
Me desespero, pues, con cortesía,
y hasta doy alaridos con cautela.

¿Estoy viviendo? entre interrogaciones.
Y mis dolores son insoportables.
Sólo para morir tengo razones.

Si no dichosos, somos admirables:
entre tantas desconsideraciones,
hemos nacido para ser amables.

Por ejemplo, 1936-1939

ES una larga penitencia España
impuesta a pecadores sin cordura,
el precio en sangre de la desmesura
que se vende en las tiendas de campaña.

Un nombre usado como santo y saña.
España de la luz contra la oscura.
Buscando una añorada soldadura
fuimos soldados en la misma hazaña.

Todos los días son el dos de mayo
si no hay piedad, templanza, ni respiros,
en las batallas de la intransigencia.

Partida en dos por un perpetuo rayo,
esa es la España que, pecando a tiros,
con sus muertos cumplió la penitencia.

Javier de Bengoechea



Los dioses de los germanos

Los Romanos llamaban Germanos a los habitantes de Germania, una región de Europa Central delimitada por el Mar del Norte y por el Bálti co en su parte septentrional, al Este por el Vístula, al Sur por los Cárpatos y el Danubio, y al Oeste por el Rin. Cuando los Romanos entraron en contacto con estos pueblos, que habitaban regiones exteriores a los límites del Imperio, quedaron sorprendidos no sólo de su geografía, sino también de sus costumbres.

El suelo sobre el que vivían era un bosque casi continuo en el que crecían, entre otros árboles, unas encinas enormes. No había caminos ni veredas para atravesar estos bosques o poderse guiar por entre los pantanos, ni puentes para vadear los caudalosos ríos. Sí, en cambio, tropezaron con un clima muy riguroso, casi insoportable para quienes poblaban las costas del Mediterráneo, y con una fauna boreal muy sorprendente para ellos.

En cuanto a los hombres, formaban una serie de tribus que vivían de la agricultura en un estadio muy primitivo, de la caza, de la cría de animales domésticos; que fabricaban cerveza con cebada y con lúpulo y que, de una manera casi continua, se hallaban en guerra unas con otras. Sus costumbres, aparte de esa auténtica manía de luchar, eran castas y sencillas. La mujer, que el hombre compraba a sus padres, obteniendo así su tutela para toda la vida, estaba muy considerada, lo que no impedía que los bienes se transmitiesen por línea masculina. Y como clases sociales existían los nobles —que estaban al frente de los distintos pueblos germánicos—, los hombres libres, los libertos y los esclavos. Puesto que las familias tenían el derecho de vengar por su cuenta las injurias y afrentas inferidas a cualquiera de sus miembros, a las interminables peleas entre tribus se añadían las discordias familiares en el seno de una misma tribu, lo que hacía que la guerra, y con ella la anarquía, fuese la norma y no la excepción en su modo de vivir.

En conjunto, este pueblo o, por mejor decir, este conglomerado de pueblos, estaba, cuando los Romanos entraron en contacto con él, en un estado de civilización muy inferior al de los países de la Europa Meridional. Y en esa época en que, para nosotros, comienza su historia (hasta la llegada de los Romanos a sus fronteras todo es prehistoria en el ámbito germánico) aparecían divididos en tres grandes grupos: los del Norte, que ocuparon la Península Escandinava; los del Este o Godos, que, establecidos entre el Oder y el Vístula, abandonaron esta región a finales del siglo I antes de Cristo, emigrando a las riberas del Mar Negro, en la actual Ucrania; y los del Oeste, antepasados comunes de ingleses y alemanes, que, desde la actual Alemania Septentrional, bajaron unos hacia el Rin y el Danubio, entrando en liza

con los Romanos, y otros cruzaron el mar y se establecieron en la Gran Bretaña, doblegando a los Celtas que señoreaban la isla antes de su llegada.

De los Godos y de los Germanos del Oeste apenas sabemos nada de lo que atañe a su religión y, más particularmente, a su mitología. Lo que sabemos —a través de historiadores griegos y, sobre todo, romanos, como César y Tácito— son informes de segunda mano que se limitan a explicar sus creencias a través o en comparación con las romanas. Además, como ya a partir del siglo IV en el caso de los Godos, y a partir de los siglos VI-VII en el caso de los Germanos Occidentales, se vieron sometidos a la influencia del cristianismo y acabaron por abrazar esta religión, los misioneros de Cristo se ocuparon más de inculcar sus ideas que de recoger las de aquellos a los que estaban evangelizando. De manera que sin los *folktales* y leyendas populares que perduraron por ser considerados como cosa de pura fantasía y gracias a los cuales se puede conocer algo relativo a las primitivas divinidades secundarias (demonios y gigantes, elfos, enanos y espíritus telúricos de toda índole) nada sabrámos de sus antiguas creencias religiosas. Poemas como *Beowulf, Gudrun, Waltharius* y *Nibelunglied* son tardíos y dan una información «romántica» acerca del *Geist* de los Germanos y de sus mitos más que una versión directa de su pensamiento mitológico y religioso.

Si conocemos esas creencias de los antiguos Germanos y hemos podido reunir un *corpus* de mitología germánica ha sido por obra y gracia del primer grupo de Germanos a que arriba aludíamos, los Germanos del Norte que pasaron a Escandinavia, que tuvieron siempre un especial cuidado en que no se perdiese el recuerdo de sus viejas tradiciones. Gracias, pues, a los hombres de letras escandinavos que, aunque cristianos, conservaron los mitos relativos a sus antiguos dioses en poemas anónimos (algunos de ellos anteriores a la implantación del cristianismo), en los cantos escáldicos, en las sagas en prosa, en los manuales poéticos y en las obras de historia y erudición de Islandia, Dinamarca, Suecia y Noruega a lo largo de la Edad Media, podemos reconocer a los dioses germánicos en el panteón nórdico que nos describen. Sólo a través de la mitología de los Escandinavos o mitología nórdica es susceptible de conocerse la mitología germánica.

En 1643, Brynjolf Sveinsson, obispo de Skälholt, en Islandia, descubrió un manuscrito islandés en verso del último cuarto del siglo XIII. Veinte años después, en 1662, se lo envió a Federico III, a la sazón rey de Dinamarca y de Islandia; de ahí que se lo conozca por el nombre de *Codex Regius* o, en la terminología islandesa, *Konungsbók.* Hoy se conserva en Reykjavik. Por la época en que Sveinsson encontró el códice era bien conocida la *Edda* en prosa de Snorri Sturluson (1179-1241). El obispo de Skálhot pensó que el *Codex Regius* era obra de Saemund Sigfússon «el sabio» (1506-1133) y lo llamó *Edda Poëtica, Edda Mayor* o *Edda de Saemund,* por más que la autoría de Sigfússon no pase de ser un capricho de Sveinsson. A este respecto escribe Borges: «El prestigio de Saemund era vastísimo; era inevitable que le atribuyeran cualquier libro antiguo y anónimo, como a Orfeo los griegos y al patriarca Abraham los cabalistas» *(Antiguas literaturas germánicas,* 2.ª edición, México, 1965,

p. 58). Desde entonces, el tratado de Snorri Sturluson se llama *Edda Menor* o *Edda Prosaica.*

La *Edda Poética* incluye poemas referidos a los dioses *(Götterlieder)* y poemas relativos a los héroes *(Heldenlieder).* Aquí nos interesan, especialmente, los primeros, que constituyen la fuente más preciosa de mitología nórdica que tenemos. Tres de los *Götterlieder* se refieren a Odín, cuatro a Tor y uno de ellos, respectivamente, a Loki, Frey, Balder, Freyja y Heimdall; un bellísimo poema apocalíptico, la *Völuspâ* o Profecía de la Vidente, completa la *Edda de Saemund.*

De un discurso preliminar de corte evemerista y de tres partes *(Gylfaginning, Skâldskaparmâl* y *Hâttatal)* consta la *Edda* de Snorri, un manual para escaldos y lectores de versos. La *Gylfaginning* o alucinación de Gylfi es un auténtico tratado de mitología escandinava.

Junto a las *Eddas* en verso y prosa, existen otras fuentes importantes para el estudio de la mitología nórdica tales como las sagas, los poemas escáldicos plagados de metáforas o *kenningar,* obras historiográficas como los *Gesta Danorum* o *Historia Danesa* de Saxo Gramático, compuesta en los últimos años del siglo XII. Hay otras fuentes arqueológicas muy curiosas, como la fíbula de Nordendorf, de comienzos del sigo VII, en cuya superficie están inscritos los nombres de Loki, Odín y Tor, o la de Nordhuglo, en Noruega, datable en torno a 425, que lleva inscrita una fórmula rúnica en la que se alude a la varita mágica de un dios desconocido. Añadamos algunas fuentes árabes, ciertas vidas de santos altomedievales (como la de Columbano y Vilibrordo) y, por qué no, la síntesis grandilocuente de Richard Wagner en pleno siglo XIX, y habremos concluido este breve repaso de la mitología escandinava.

Precisamente en la misma centuria que Wagner se redactan los grandes manuales de mitología germánica. En la *Deutsche Mythologie* (1.ª edición, 1835) de Jacob Grimm se contiene un inmenso material al respecto; hoy puede leerse fácilmente en edición facsímil de la realizadas en 1875-1878 bajo los cuidados de Elard Hugo Meyer (tres volúmenes de la colección Ullstein/Materialen, Francfort, 1981). Son dignos también de mención los *Germanische Mythen* de Wilhelm Manhardt (1858). En nuestro siglo sobresale la fundamental obra de Jan de Vries *Altgermanische Religionsgeschichte* (2.ª edición, Berlín, Walter de Gryter, 1856-57, dos volúmenes), a más del manual clásico de Mogk (*Mitología nórdica,* traducción española, Barcelona, 1932) y de las muy recientes aportaciones de Régis Boyer (destacaré *La religion des anciens scandinaves,* París, Payot, 1981). Cita aparte merecen los trabajos de Georges Dumézil, cuyos *Dieux des germains* (París, P.U.F., 1959) han dado título a esta pequeña introducción mía en el mundo de la mitología germánica; *Les dieux des germains,* un pequeño gran libro que sitúa obstinadamente a los dioses escandinavos dentro del círculo implacable del número 3, un número especialmente indicado para explicar el universo religioso, sociopolítico y cultural de los antiguos indoeuropeos y que otro Georges, Duby, ha utilizado hace bien poco para explicar fenómenos parecidos del Occidente medieval. Pero aquí no hablaremos de las célebres

«tres funciones» tan admirablemente analizadas por Dumézil. Intentaré tan sólo que los nombres de los principales dioses germánicos adquieran cierta consistencia por un rato en sus mentes, y sugieran alguna que otra imagen que pueda serles grata o, simplemente, curiosa.

En esto de convocar fantasmas de la mitología nórdica me han precedido, por ejemplo, en España dos traducciones completas al castellano de la *Edda Poética.* La primera de ellas la llevó a cabo Angel de los Ríos y Ríos en 1856 (Madrid, Imprenta de la Esperanza) con el título de *Los Eddas. Traducción del antiguo idioma escandinavo,* aunque lo es en realidad de la versión francesa de Mlle. Du Puget, como puede comprobarse fácilmente. De los Ríos no es otro que el señor De la Torre Povedaño que Pereda dibuja con trazos imborrables en su novela *Peñas arriba.* Su tarea, temprana y bajo el signo de la «Imprenta de la Esperanza», no obtiene descendencia en nuesto país hasta 1983, año en que Enrique Bernárdez publica en Editora Nacional sus *Textos mitológicos de las Eddas* (a De los Ríos le gustaba más hablar de *los Eddas,* en masculino, género más acorde, según él, con los viriles textos de la obra apócrifa de Saemund); Bernárdez es, sin duda, con sus precisos conocimientos del antiguo islandés, el primer español que traduce al castellano la *Edda* en verso directamente de su lengua de origen; los *Textos heroicos de las Eddas* no se harán esperar; de Enrique Bernárdez son también unas *Sagas islandesas* de la colección Austral de Espasa-Calpe (número 1644), Madrid, 1984, y una magnífica versión de la *Saga de Egil Skallagrimsson,* de Snorri, publicada ese mismo año por Editora Nacional. Si mucho tenemos que agradecerle a Bernárdez su trabajo como introductor en España de textos tan apasionantes, los castellanohablantes debemos igual gratitud a la labor de Borges en *Antiguas literaturas germánicas* y en su reciente traducción de la *Alucinación de Gylfi* (Madrid, Alianza, 1984). Con Borges, sumergirse en el mundo de la mitología escandinava es para todo lector sensible una especie de fiesta inolvidable. Pero dejemos de momento a los hombres, por geniales que sean, y ocupémonos de los dioses.

De Odín, por ejemplo, a quien Tácito en la *Germania* identifica con Mercurio. Lo cierto es que Wodan-Odín, de jefe del ejército de los muertos y dios del viento, pasó a convertirse en el primero de los dioses germánicos. Su supremacía se extendió primero por Alemania; los anglosajones la instauraron en Gran Bretaña, de donde llegó a Escandinavia, suplantando en Noruega el antiguo culto de Tor y mezclándose en Suecia con el culto de Frey. Desde entonces se lo invoca en los palacios reales, pues es el dios de la guerra y de la victoria.

Odín, que tiene el poder de encarnarse bajo todas las formas posibles, especialmente de animales (como los muertos en el culto germánico de los muertos). Odín, el propietario de Sleipnir, el corcel de ocho patas; a quien siempre acompañan los cuervos Huginn (Pensamiento) y Muninn (Memoria); el que posee, como los muertos, el don profético y puede desplazarse en un instante a las más apartadas regiones y saber lo que sucede en ellas.

Odín, que, de la misma manera que los fantasmas son muchas veces custodios

de tesoros, así también él sabe dónde se esconden los metales ocultos en la tierra. Odín, que goza de poder absoluto sobre los elementos y sobre la naturaleza, pudiendo apagar o avivar el fuego, calmar o sublevar los mares, dirigir los vientos a su capricho, derramar dichas o calamidades sobre los hombres.

Odín, el de los muchos nombres, el hechicero, el padre de la magia. Y aquí vale la pena intercalar una historia tremenda: para conservar la juventud y, a la vez, descubrir las runas y la sabiduría encerrada en ellas, Odín se sacrifica a sí mismo. Lo cuenta el *Hâvamâl* o Discurso del Altísimo en la *Edda Poêtica:* «Sé que pendí del árbol que movía el viento durante nueve noches: herido de lanza, sacrificado a Odín, yo mismo a mí mismo, sobre el árbol de raíces desconocidas. No me dieron un cuerno para beber, no me dieron pan para comer. Miré hacia abajo, recogí las runas; gimiendo las recogí, caí al suelo».

Odín, que, como Cristo, convirtió el sacrificio en sabiduría. Dios de la ciencia y de la inteligencia. Dios que, cuando hablaba —como Ovidio en la Roma de Augusto—, lo hacía en verso, pues custodiaba el hidromiel, y es el hidromiel lo que convierte en poetas a los hombres; y el hidromiel es Kvasir, un ser humano creado con la saliva de Ases y Vanes (las dos clases supremas de dioses que compitieron entre sí en el principio de los tiempos), al escupir juntos en una vasija para sellar la paz (luego lo matarían unos enanos, mezclando su sangre con miel y dando origen al hidromiel de los poetas, guardado por Odín).

Odín, que, como jefe del ejército de los muertos, es señor de un reino especial donde los caídos en combate aguardan peleando sin cesar la hora de la última batalla, de la que hablaremos después. Odín, que es tuerto, pues, como dios de los muertos, arrebata hombres, y los demonios devoradores de hombres tienen en casi todas las culturas un solo ojo.

Dios del viento y, por tanto, de la fertilidad («mucho viento, mucha fruta», «sin viento no hay cosecha»), pero también dios de la guerra, pues la muerte obtiene su cosecha en la guerra, Odín enseña a combatir, protege a los guerreros, es padre de linajes escogidos de guerreros y, de ahí, pasa a ser padre de todo lo que vive o padre de los hombres.

Odín es el esposo de Frigg, la Hera o Juno escandinava, pero también es, como Zeus, sumamente enamoradizo (recuérdese que el viento persigue a las doncellas, al menos en el *Romancero gitano* de García Lorca) y no se caracteriza por su fidelidad conyugal. Odín es asimismo el padre (en su papel de viento fecundador) de Vidar y Váli, dos fuertes guerreros que combatirán en la última batalla y sobrevivirán al Ragnarök.

Odín es, por último, un infatigable viajero, en compañía siempre de Hoenir (otro dios que no morirá tras la jornada definitiva) y de Loki, su sombra, su Mr. Hyde, su *alter ego* malvado, su oscuro *Doppelgänger.*

Loki es una figura bastante complicada que representa la otra cara de Odín, el Odín que subvierte, el anhelo de destrucción. Unas veces entre los Ases, otras entre

los enemigos de los Ases, en ningún caso parece que se le tributó culto alguno: tan sólo es una creación de la poesía mitológica, poco tiene que ver con la religión.

Loki es una criatura astuta por excelencia, como el diablo en las leyendas medievales cristianas. Y como Luzbel, también él fue en su origen un espíritu del fuego y de la luz. En la *Edda Poëtica* y en la poesía escáldica se nos cuenta cómo en el principio de los tiempos contrajo alianza de sangre con Odín, porque al fin y al cabo, como decía Heráclito, Bien y Mal son una misma cosa.

Loki es el prototipo del intrigante entre los Ases (como Mordred en la leyenda céltica), el seductor de las Asinias. Es hermoso y de gallarda presencia. Como espíritu del fuego, se relaciona estrechamente con Tor, dios del trueno, al que acompaña a menudo en sus viajes.

Su naturaleza es proteica, como la de Odín: puede adoptar figura de mujer, yegua, perro marino, salmón, mosca, halcón, pulga y todas cuantas desee. Esta facilidad de disfrazarse hasta la esencia, unida a su astucia proverbial, hace que saque de apuros a los Ases en no pocas ocasiones, por más que su maldad —también paradigmática— les busca continuas dificultades.

Es deslenguado, insolente, traidor, embustero: es el *trickster* de la leyenda nórdica. carece de moral y se complace en el sufrimiento de los demás. No vacila ante el hurto (roba el fabuloso collar de Freyja) ni ante el asesinato (Loki es quien incita al ciego Hödr a dispararle a Bálder con la rama de muérdago, única arma capaz de darle muerte).

Tras el trágico fin de Bálder, Loki se oculta en la figura de salmón, pero Tor lo pesca y lo encadena, de acuerdo con los demás Ases, a la cima de un monte, donde permanecerá hasta el Ragnarök.

Quizá Tor o Donnar sera el más conocido de los dioses germánicos. No olvidemos que es el único As protagonista de una serie de *comic books: The Mighty Thor,* la celebérrima colección de la Marvel. Entre los Romanos equivale a Hércules, pero también a Júpiter (el *dies Iouis,* nuestro Jueves, es el *Donnerstag* alemán, del mismo modo que el *dies Mercurii,* nuestro miércoles, era el *Wesnesday* anglosajón).

Tor es la personificación del trueno y se lo veneraba especialmente en Noruega. Frente a Odín, que se jacta de sus aventuras galantes, Tor se vanagloria de sus combates con gigantes y gigantas, de los que ha limpiado el mundo, favoreciendo a Ases y a hombres. Si Odín es la novela, Tor es, sin duda, la leyenda.

¿No es acaso pura leyenda esa hercúlea figura de luenga barba roja y atronadora voz, con el martillo Mjöllnir en la mano, su cinturón de fuerza y su guantelete de hierro? Mjöllnir, que siempre vuelve al dios después de destruir algún gigante, le sirve también a Tor para santificar los contratos, especialmente los matrimonios. El *Donnerstag* es el día apropiado para celebrar asambleas públicas y bodas.

Como enemigo mortal de los gigantes, es el protector de Midgard (la tierra) y de Asgard (la mansión de los Ases) contra las asechanzas de aquéllos. Para comba-

tirlos se desplaza hacia el Este en un trineo tirado por chivos, pues en Oriente está Jötunheim, el hogar de los gigantes.

Su esposa es Sif (una deslumbrante morena en el cómic *The Mighty Thor* que, en la tradición escandinava, era rubia y bien rubia, pues Loki tuvo la insolencia de cortarle la melena de oro y debió reponérsela con ayuda de los siempre mañosos enanos). Sus hijos, Magni y Módi, personificaciones de la fuerza y de la agudeza, respectivamente, y herederos del martillo Mjöllnir después del Ragnarök.

Gran comedor y bebedor, Tor es el dios predilecto del pueblo llano, por lo que se adueñaron pronto de él la leyenda mitológica y la fábula popular, narrando sus aventuras en números superior a las de los demás Ases.

El *Thrymskvida* de la *Edda Poëtica* refiere, por ejemplo, cómo Tor se disfrazó de Freyja para recuperar su martillo, que le fue arrebatado por Thrym el gigante, mientras el *Hymiskvida* narra cómo el dios del trueno recibe el caldero de hidromiel del gigante Hymir, picando en el anzuelo de Tor en el transcurso de la aventura ni más ni menos que Midgardsorm, la serpiente cósmica.

De la *Edda* de Snorri proceden la mayor parte de las peripecias de Tor con un marcado acento legendario. Lo acompaña en sus andanzas el joven héroe Thjálfi, el más veloz de los hombres, hijo de un campesino. Citaré entre las aventuras de Tor en la *Edda Menor* la pelea singular entre el As y un gigante fanfarrón —como todos ellos— llamado Hrungnir, o la lucha con Geirröd, originada por Loki, que cayó en poder de ese gigante y fue puesto en libertad a condición de que Tor fuese a Jötunheim (reino de los gigantes) sin su martillo Mjöllnir, su cinturón de fuerza y su guantelete de hierro. Interés especial ofrece el viaje de Tor, en compañía de Loki e Thjálfi, al país de Utgarda-Loki (también llamado Skrýmir); los tres amigos compiten en fuerza, voracidad y agilidad con sendos contrincantes, que parecen en principio vencerlos, pero en el fondo todo ha sido una ilusión: los martillazos de Tor no cayeron sobre la cabeza de Skrýmir, sino sobre enormes montañas; Loki había rivalizado ¡con el fuego! en ver quién era capaz de comer más, y Thjálfi en carrera con el pensamiento de Utgarda-Loki; el cuerno de donde bebió Tor tenía la punta en el mar, la gata que intentó en vano levantar del suelo era Midgardsorm la serpiente, y la nodriza vieja a quien no pudo derribar era la edad, a quien nadie ha podido vencer; cuando Tor, irritado por el engaño, quiere matar a Utgarda-Loki, éste desaparece, y todo con él, quedándose los tres amigos solos en campo raso (la historia recuerda lejanamente otra de inequívocas raíces célticas, *Sir Gawain y el Caballero Verde,* poema aliterativo inglés del último tecio del siglo XIV; los mitos celtas y germánicos presentan un sustrato común evidente).

Týr (en antiguo germánizo Zfu) es el dios nórdico lingüísticamente emparentable con el védico *Dyaus,* sánscrito *Deva,* lituano *Devas,* latín *deus,* griego *Zeus,* esto es, un primitivo dios del cielo indoeuropeo cuya esfera de acción se transfirió al Wodan-Odín. Sin embargo, pronto se lo identificaría también con «Apns-*Mars*», dios de la guerra, como puede comprobarse con la ecuación *Dies Martis* = *Tuesday* en inglés o *Dienstag* (del epíteto *Things* de Túr) en alemán. Un epíteto *Things* impor-

tantísimo, pues *Thing* es la asamblea popular o reunión de todos los camaradas en armas, y Týr es, pues, el protector del *Thing (Mars Thincsus* lo llama Tácito en la *Germania).*

No está muy extendido el culto de Týr entre los Germanos del Norte. De su valentía nos habla la anécdota de que perdió el brazo derecho devorado por Fenrir, el lobo, cuando este último fue atado por los Ases con lo que parecía una cinta de seda y en realidad era una cadena irrompible, a lo que se prestó sólo a condición de que un As pusiera dentro de sus fauces la mano diestra.

Otro dios luminoso, que únicamente aparece en poemas noruegos e islandeses, es Heimdall, que vive a orillas del arcoiris, en la montaña del cielo, en el límite del mundo. Es el centinela de los dioses. Cuando los gigantes y los monstruos avancen para librar con los dioses la última batalla, el día del Ragnarök, Heimdall tocará el cuerno que hasta entonces se hallaba escondido bajo el Yggdrasill o Arbol del Mundo, convocando a los Ases al combate. Como centinela, no tiene precio: apenas duerme, ve de día y de noche, es capaz de oír crecer la hierba en la tierra y la lana de las ovejas.

Pero el As luminoso por excelencia es Bálder, hijo de Odín predilecto de dioses y hombres.

Lo importante de Bálder es su muerte: Bálder es inmortal salvo si se le hiere con el muérdago; Frigg, la esposa de Odín, hizo jurar a todos los seres que no dañarían a su hijo Bálder; los Ases se entretienen ejercitando su puntería sobre el cuerpo del hermoso Bálder, y ningún proyectil lo daña; pero Loki, disfrazado de vieja, se entera por Frigg de que el muérdago es el único ser que no ha jurado abstenerse de hacer daño a Bálder, y hace que el ciego Hödr, hijo de Odín, hiera involuntariamente a su hermano con una rama de muérdago y lo mate.

Hermód, otro hijo de Odín, va al reino de Hel, y la reina de los infiernos le dice que Bálder volverá si todos los seres lloran su muerte, pero la giganta Thökk no lo llora y el bello Bálder debe permanecer entre los muertos. Durante la cremación desfilan majestuosamente ante el cadáver Odín con sus Valquirias, Frey sobre su jabalí de oro, Heimdall en su corcel, Freyja con su tiro de gatos, rindiéndole homenaje; Tor es el encargado de consagrar la hoguera con su martillo Mjöllnir. A Loki, como dije arriba, lo encadenan a una roca —como si el titán Prometeo renaciese bajo una forma esencialmente perversa— hasta el día del Ragnarök. Frazer, en *La rama dorada,* ha dedicado muchas y sabrosas páginas al mito de Bálder, uno de los más sugestivos de la mitología germánica.

Junto a los Ases propiamente dichos habitan en Asgard los Vanes, otra familia de dioses que, en un principio, combatieron contra los Ases. De esa pugna inicial nos habla Snorri en la primera parte de su *Heimskringla* o historia de los reyes de Noruega, llamada *Ynglingasaga,* un texto fundamental para la elaboración de la teoría de Dumézil, quien supone que la lucha entre Ases y Vanes reproduce, quizá, la de los primitivos pobladores de Europa y los invasores indoeuropeos. Sin embargo, Olafur Briem comenta en su libro *Vanir og Aesir* (Reykjavik, 1963) que Dumé-

zil anda descaminado y que lo que representa la pugna entre Ases y Vanes es una pugna entre dos cultos de diferente origen geográfico, esto es, los Ases del Sur del ámbito germánico y los Vanes del Norte, desplazando poco a poco el culto de los Ases al de los Vanes, pero sin sustituirlo por completo (Týr, importante dios meridional, se vio relegado, por ejemplo, a un segundo plano para compensar la «victoria» religiosa de los Ases entre los Germanos).

Hablemos brevemente de los Vanes. Al acordarse la paz entre Ases y vanes, los Vanes Njörd, Frey y Freyja se quedaron en Asgard, fundiéndose el culto de Odín y de los nuevos dioses. Njörd es padre de Frey y Freyja; en la mitología nórdica es varón, pero su nombre es claramente relacionable con el de Nerto, la Madre Tierra en la *Germania* de Tácito. De manera que los Vanes son dioses propios de pueblos agrícolas primitivos que dan paz, riqueza y cosechas fructíferas a sus fieles.

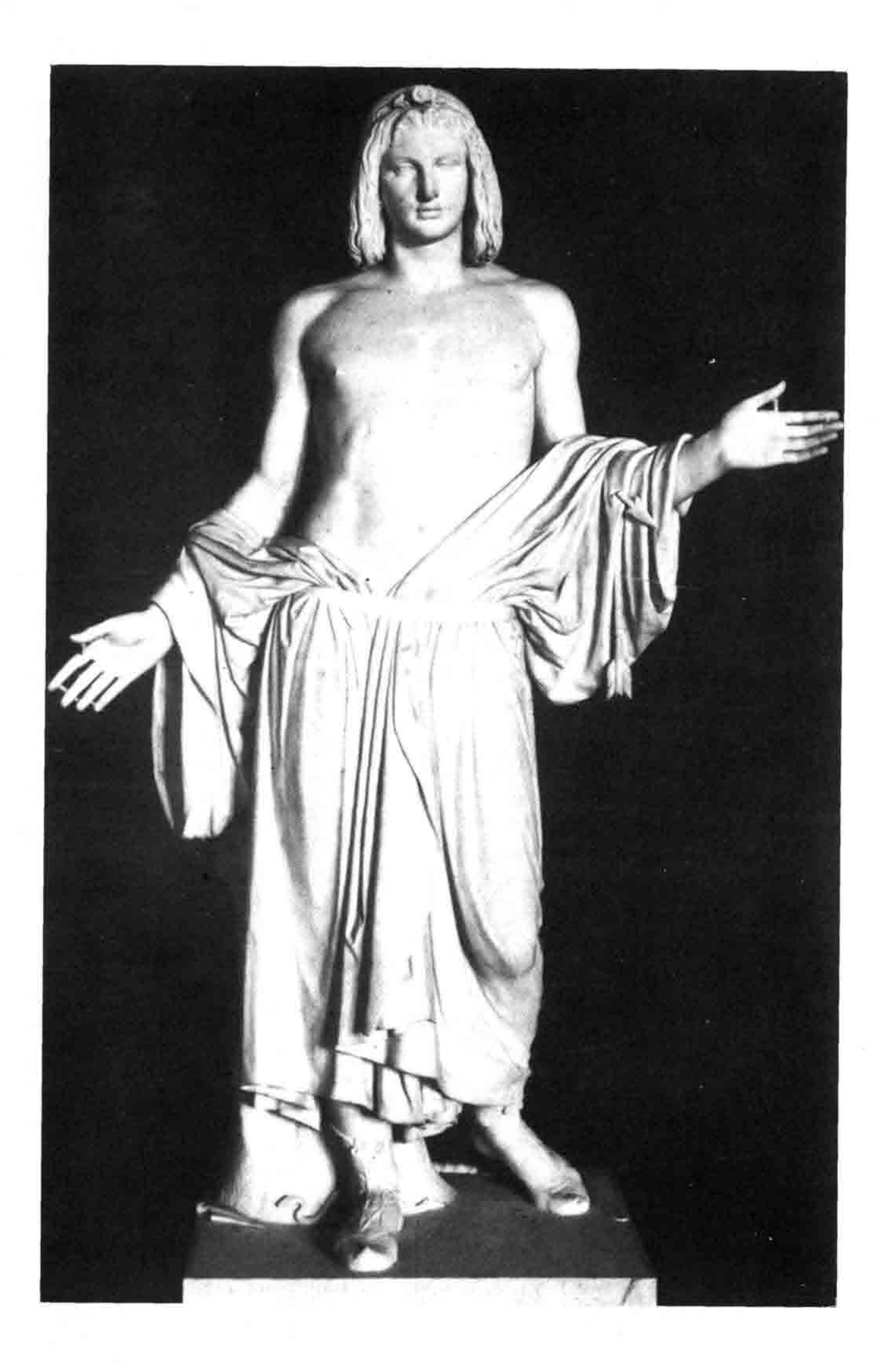
Njörd es, además, el dios de los viajes prósperos por mar. Habita en Nóatún («fondeadero»). Desposa a Skadi, la diosa epónima de Escandinavia, hija del gigante Thjazi; pero Skadi gusta de las montañas y la nieve, y Njörd del mar impetuoso, por lo que viven separados.

Después de Odín y Tor, es Frey el dios nórdico que recibe más culto, sobre todo en Suecia. Es el Van de la fertilidad. El dios fálico. Cabalga un jabalí de oro, símbolo de la riqueza. Tiene una excelente espada que pelea sola, y un barco fabuloso, Skídbladnir, el mejor de los barcos, que se puede plegar y meter en el bolsillo.

Snorri nos cuenta (*Gylfaginning*, XXXVII) los amores de Frey y Gerd, la hija de Gymir. Skírnir, sirviente de Frey, promete a su amo los favores de Gerd si, a cambio, el Van le presta su caballo y su espada (lo que será funesto para los dioses en el Ragnarök, cuando avancen los hijos de la oscuridad). Skírnir tendrá que amenazar a Gerd con hechizarla a base de runas, pero al final conseguirá que la joven y Frey se amen. En el fondo, se trata del tema de la unión del Joven Héroe y de la Madre Tierra. Constituye la trama del poema *Skírnisför* o *Skírnismál*, de la *Edda Poética*.

Otros dioses, al margen de la división entre Ases y Vanes, son: Ull, cazador y patinador por la nieve —como Skadi, la esposa de Njörd—, de manera que a los esquíes se los llama «barco de Ull», cuya madre es Sif, la amada de Tor, de quien es hijo adoptivo y con quien se identifica a veces; Bragi, el héroe poético, un escaldo que vivió a mediados del siglo IX y fue trasplantado al hogar de los dioses en Asgard, esposo de Idun, la diosa de las manzanas que rejuvenecen y que no faltan en los banquetes de los Ases; Vidar, hijo de Odín y de Gríd la giganta, llamado el silencioso o el taciturno, vengador de su padre al enfrentarse a Fenrir el lobo en la jornada del Ragnarök, cuando baja con su fuerte zapato la mandíbula inferior del monstruo y levanta con su mano superior, matándolo; Vidar, que, tras la batalla final, reinará en un mundo nuevo junto con Váli, su hermano, y los demás dioses supervivientes.

Entre las diosas, sobresale Frigg, la Asinia cuyo nombre significa «bienamada». Fue, primero, la doncella perseguida por el viento para convertirse después en esposa del Viento con mayúscula, esto es, de Odín. Como su esposo, conoce el porvenir.



Bendice los matrimonios y los hijos, constituyendo el prototipo del ama de casa germánica. A su lado, la virgen Fulla se ocupa de su calzado, lleva su bolsa y comparte secretos con ella (como cuenta Snorri en *Gylfaginning,* XXXV).

La Vanesa Freyja es, como ya hemos dicho, hija de Njörd y hermana de Frey. Su nombre significa «señora» (alemán *Frau).* Ocupa a veces el lugar de Frigg como esposa/amante de Odín. Un tiro de gatos la conduce por los aires, como si se tratara de una bruja primigenia. De naturaleza proteica, puede en cualquier momento transformarse en halcón. Es muy hermosa Freyja; por eso se la llama Mardöll, «brillo del mar». Los gigantes codician su belleza de bruja primordial, que se ve realzada por el maravilloso collar Brísing que luce en el cuello, una joya forjada por los enanos que fue objeto de robo por parte de Loki. Diosa del amor en la poesía éddica, es a ella a quien se invoca para obtener el amor de alguien.

Tanto Frigg como Freyja son trasuntos de la Diosa Madre original, de la Madre Tierra. Lo son también Jörd (alemán *Erde,* inglés *Earth),* Gefjon (la «dadora», diosa de la fertilidad venerada en Seeland) o la diosa *Nerthus* o Nerto de que nos habla Tácito (también venerada en Seeland e identificable con Njörd el Van). Es muy importante la idea de Diosa Madre en el ámbito germánico. Recordaré también otras diosas nórdicas: Sif, la esposa de Tor; Nanna, de Bálder; Skadi, de Njörd, y Sigyn, la abnegada mujer de Loki (y digo abnegada no por estar unida a un As perverso, sino por la historia siguiente, narrada por Snorri en *Gylfaginning,* L: cuando Loki fue encadenado a la roca, Skadi tomó una serpiente venenosa y la ató encima de él, de modo que el veneno de la serpiente le gotease en la cara; Sigyn permanece siempre junto a Loki, sosteniendo una jarra que recoge las gotas de veneno; pero, cuando la jarra está llena, tiene que ir a tirar su contenido y, mientras tanto, el veneno gotea sobre el rostro de Loki, y éste se retuerce de tal forma que tiembla la tierra: es el origen de los terremotos).

Después de este breve recorrido por el mundo de los dioses y diosas escandinavos, terminaré mi exposición refiriendo los mitos nórdicos acerca del princpio y del fin de las cosas, desde el caos inicial hasta el Ragnarök y el mundo nuevo que surgirá tras el ocaso.

Donde se acaba el mar, en el confín de la tierra, imaginaban los Escandinavos un abismo horrendo de donde surge el mar hirviente derramándose sobre la tierra: el Ginnungagap o «boca entreabierta».

Al Norte del Ginnungagap se extiende una región helada llamada Niflheim o «mundo de las nieblas», que se convertirá más tarde en la mansión de Hel o infierno nórdico. Allí está la fuente Hvergelmir, de donde brotan doce ríos helados que desembocan en el abismo.

Al Sur del Ginnungagap se encuentra Múspell o «mundo del fuego». En él fluyen corrientes venenosas o Elivágar («mar de la lucha»); cuando éstas se mezclan con los ríos helados de Niflheim se forma escarcha en Ginnungagap, y de la asociación entre frío y calor nació el primer ser, Ymir o Aurgelmir, el gigante. Al dormirse Ymir,

El dios ***Balder,*** **obra de Bengt Erland Fogelberg**

sudó, y le nacieron bajo las axilas un hombre y una mujer, los gigantes del hielo más antiguos después de él.

De la escarcha derretida nació la vaca Audumla, de cuyas ubres mana en abundancia la leche, alimento de gigantes. La vaca se alimenta a su vez de la sal de las piedras de escarcha; al lamer Audumla una piedra, ésta recibió vida y surgió un nuevo ser viviente, llamado Bur, cuyo hijo Borr tomó a la giganta Bestla por mujer y tuvo tres hijos: Odín, Vili y Vé. Estos mataron a Ymir, y la sangre de Ymir llenó el abismo Ginnungagap, ahogándose todos los gigantes. Sólo uno, Bergelmir, se salvó en una frágil barca y llegó a ser padre de la nueva raza de gigantes.

Los hijos de Borr sacaron, a continuación, del fondo de las aguas el cuerpo muerto de Ymir y formaron con él Midgard, el hogar de los hombres, el «mundo del centro», pues al Norte existía Niflheim y Múspell al Sur. Con su carne formaron la tierra, con su sangre las aguas, con sus huesos las rocas, con su cabello los bosques, con su cráneo el cielo y con sus sesos las nubes. De los gusanos que se alimentaban ya del cadáver surgió el linaje de los enanos, cuatro de los cuales, Nordri, Sudri, Austri y Vestri, sostienen la bóveda del cielo. Tomando chispas de Múspell y trasladándolas al cielo, los hijos de Borr crearon el sol, la luna y las estrellas; y los astros, derramando sus rayos sobre la extensa llanura, hicieron brotar en ella los primeros verdores y la vida vegetal.

Sin que se sepa a ciencia cierta de dónde vinieron, aparecieron de pronto los dioses en su totalidad. En el Idavöll o campo de trabajo establecieron los primeros talleres y fábricas, forjaron el hierro y el oro, erigieron altares y templos y, luego, se entregaron a los alegres placeres de la vida y a jugar al ajedrez hasta la aparición de las Nornas, que supuso la llegada del tiempo (pasado, presente y porvenir), la clausura de la Edad de Oro y el fin de la libertad de los dioses (cuyo destino, así como el de los hombres, lo predicen las Nornas), según la *Völuspá.*

Con este mito de la creación del mundo corre paralelo el de la creación de los hombres. Cuenta la *Völuspá,* en la *Edda Poética,* que Odín, Hoenir y Loki fueron a orillas del mar y dieron vida humana a dos árboles, Ask (fresno) y Embla (olmo), otorgándoles Odín la vida propiamente dicha, Hoenir el juicio y Loki la sangre y el color de vida (*Völuspá,* 18). En la mitología nórdica árboles y hombres se hallan íntimamente relacionados; lo mismo ocurre en la narrativa de Tolkien, cuya onomástica —dicho sea de paso— depende en buena medida de la de la *Edda Mayor:* Gandálf y Thorin, por ejemplo, son nombres que figuran en la *Völuspá,* de donde los tomó el autor del *Hobbit.*

En torno a Midgard, la tierra creada a partir del cuerpo de Ymir, habita una enorme serpiente que la circunda por completo: es Midgardsorm o Jörmungand, la enemiga de los Ases. Por cierto que Midgard, el «mundo del centro» o «mundo medio», puede ser el origen de la Tierra Media o *Middle Eart* de Tolkien, que no anduvo remiso a la hora de servirse de préstamos escandinavos.

Así pues, los dioses viven en Asgard, los hombres en Midgard, los elfos en Alfheim y los gigantes en Jötunheim (lugar también llamado Utgard, al Nordeste, cer-

ca de Niflheim). Y es que todo tiene su sitio en la mitología escandinava (pocos pueblos ha habido tan fanáticos del orden y de la organización y tan opuestos al azar como los antiguos Escandinavos). A la morada de los Ases se llega atravesando el puente Bifröst o arco iris, donde vigila Heimdall. Entre Midgard y Jotunheim se extiende un tenebroso bosque, plagado de feroces lobos y de otros seres demoníacos.

Fue Mannhardt, a mediados del siglo XIX, quien por primera vez subrayó el papel fundamental del árbol en la mitología germánica, lo mismo que en la céltica o en las novelas de Tolkien. Pues bien, existe en la mitología nórdica un Arbol del Mundo o Yggdrasill cuyo ramaje se levanta hasta las nubes y el cielo, y que cobija la tierra bajo su eterno verdor. Sleipnir, el caballo de Odín, pace en sus ramas. Tiene tres raíces: una en Niflheim, en el reino de Hel, junto a la fuente Hvergelmir; otra en Jötunheim, en el país de los gigantes, junto a la fuente de Mímir, donde se encuentra el cuerno Gjallar que Heimdall hará sonar anunciando el Ragnarök; la tercera en Asgard, junto a la fuente de Urd, donde está el tribunal de justicia de los Ases y donde las Nornas riegan el Arbol del Mundo, conservándolo. Una parte de Yggdrasill es llamada Léradr, «amparador», porque sus ramas dan sombra al Valhöll o paraíso reservado a los héroes caídos en combate, y porque en ellas pace la cabra Heidrún, que, junto con la carne inagotable del jabalí Saehrímnir, constituye el sustento de los *einherjar* o campeones que pueblan el Valhöll hasta la jornada del Ragnarök. Sobre el gozoso combate interminable que libran estos campeones en las salas del Valhöll, peleando entre sí y embriagándose con el hidromiel que mana de las ubres de la cabra Heidrún, sobre el dolor que da sentido a la pelea y la resurrección diaria de los guerreros muertos y la curación de los heridos, sobre el vértigo de este paraíso de espadas y de sangre, me hubiese gustado hablar extensamente aquí. Será en otra ocasión, pues es un tema demasiado concreto y forzosamente he tenido que abordar aspectos más generales de la mitología escandinava.

Para terminar, hablaré del Ragnarök. El ocaso o la muerte de los dioses, el Ragnarök (que significa «destino fatal»), está relacionado con un magno combate entre los Ases y las criaturas de la oscuridad. Señales de esta terrible conflagración, de esta batalla última serán la aparición de las Valquirias, la muerte de Bálder, la corrupción de las costumbres entre los hombres y otros hechos atroces: el lobo Fenrir romperá sus cadenas, el mar se encrespará en formidables montañas de olas y arderán las raíces de Yggdrasill.

Heimdall sopla el cuerno Gjallar y los Ases acuden al combate definitivo. Por el otro bando, el de las fuerzas de la oscuridad, puede verse al gigante Hrym, que ha llegado al Norte con los gigantes de hielo; a Midgardsorm, la serpiente, que azota con violencia las olas; a los hijos de Múspel, a Loki y los demonios ctónicos, y a Surt al frente de la horda. Sobre las aguas flota —presagio lamentable— el barco llamado Maglfari, construido con las uñas de los muertos. Todo está listo para la batalla, que tendrá lugar en Vigfrid, una extensa llanura delante del Valhöll.

Fenrir matará a Odín y Vidar vengará a su padre. Tor da muerte a la serpiente, pero ésta lo ha envenenado con su ponzoña y el dios del trueno no tardará en morir

a su vez. Frey el Van cae muerto ante la espada de Surt, quien incendia además los palacios de los presuntos inmortales en Asgard. Garm, el can infernal, y Týr se matan mutuamente, lo mismo que Heimdall y Loki. En esta orgía de matanza se diría que el mundo ha encontrado su fin. Pero si Arturo tuvo su Avalón para reponerse de las heridas que le infiriera Mordred, y toda la eternidad para regresar, también estos Ases germánicos obtendrán un futuro del crepúsculo que, en un principio, parecía descartarlo. Si la tierra se hunde, tragada por las olas, emergerá pronto de nuevo, y en esa tierra renovada se darán cita los hijos de los antiguos dioses, Vidar y Váli, Módi y Magni, pero no sólo ellos, sino también aquellos de los Ases que no cometieron falsedades ni perjurios, faltas ni crímenes, como Hoenir, fiel amigo de Odín; y el bello Bálder resucitará para habitar la nueva Asgard en compañía del ciego Hödr, su hermano e involuntario asesino; y otra vez en el Idavöll o campo de trabajo se volverá a jugar al ajedrez, y los nuevos Ases contarán las proezas de los antiguos; y en Gimlé, la áurea sala, vivirá para siempre una generación feliz. Con esta imagen, llena de esperanza, termina nuestro viaje por el mundo de los viejos mitos escandinavos.

Luis Alberto de Cuenca

Lugar ninguno*

Votre âme ce chausseur maudit...
Pierre Jean Jouve

I

Dedos guardan premura
                    Quema el espejo imán
                    ....
          se detiene en la fuente de dátiles
La mano
toma uno y lo lleva lentamente a la boca
Y tu lengua se abisma
                    por idioma de lances

II

Lejos
        (del vidrio al otro lado)
                              no se escucha
        sino una bagatela vegetal
        ¿el viento?
....
....
Suena
        Fauré quizá
Bosteza un gato
Y se afanan los reyes en países flamantes

* *Parte Segunda del libro inédito* Para nunca ser visto, *de pronta edición.*

III

Caigo en tu cabellera
Si tuviera cien dedos
los perdería gozoso en ese país de anillos
Se va mojando el aire
sonríes
brilla un pálido
pliegue
y arde el sur en el cuello de las botellas
....
Descubres como un naipe no usado la mirada

IV

Vela todas las luces
(pero no todas)
calza
pluma en el pie
Süene
tu voz como una noche
malva
como un perfume
apenas
Como una rosa índica y empolvada de gala
vienes a mí en un triste cuarto de hotel
putita

V

Deseada
(pero no del espejo) del azogue
te demoras en broches sucesivos
en cigarrillos largos
rubios

graves

....

Obedece la noche al capricho del humo
rosado
cuya sutilidad te favorece

VI

Tus pendencieros gatos
la ciudad negligente
y una lluvia de perros adornando la calle
No entretienes la mano
La melena
Se envanece y respinga como yegua afilada

....

Peco por ese ángel que se baña en tu boca
La bebida
a mansedumbre llama a todas tus criaturas

VII

(en desorden) festejamos la moda
gracias por esta raza de elegantes medusas
gracias por este nido descuidado
para el alma de un ave
Distinguida
(tu ropa)
desvelada
con la audacia de un niño mimado haraganea

....

Turban tus pocos años el claror del espejo

VIII

Nada
Se anuncia nada

queda prendido
tal es el desafío del espejo

Todo serán elogios para este sirviente
precisamente uncido a su marco ovalado
que te devuelve a mí tocada de altivez

....

Sólo su superficie
responder de lo eterno en lo inmediato
sabe

IX

Lejos de las señales
consentimos
y en el molde vacío del lenguaje esperamos
cobijo inútil
Toda
mirada cesa
....
La lluvia escribe libros de monótona prosa
....
Nada
que nos delate

Ál

....

Ácremente despierta —enciendes uno de esos cigarrillos de cine— va engullendo el el camino de vuelta la mirada (fumas, sin apetito, absorto en esa línea que conduce —así como la endrina costura de tus medias conduce—, procurando, por juego, que coincida la aguja del cuentaquilómetros, lo que no siempre es fácil, con un número de habitación) mientras, entre el azogue y el cristal, el tiempo (se desliza una lámina afilada) despliega en el espejo retrovisor un mapa —solícita hendidura— de la muerte. (¿De vuelta?).

....

....

Cae el tiempo, sin duda, con más intensidad cuando la fina arena (del reloj) el angosto estrechamiento cruza: así las calles pasan, seguras de la brusca caricia de los neumáticos, desfilan hacia el parabrisas para arrojarse luego, despreciadas e inútiles, al omnívoro fondo del espejo: lugar ninguno, ál.

....

Abres la ventanilla: un olor húmedo y pulverulento desplaza por la fuerza al otro olor (rizado y subjetivo) en cuya ausencia, paradójicamente, su virtud se aviva: celosa afinidad. Del mismo modo una ciudad se escena.

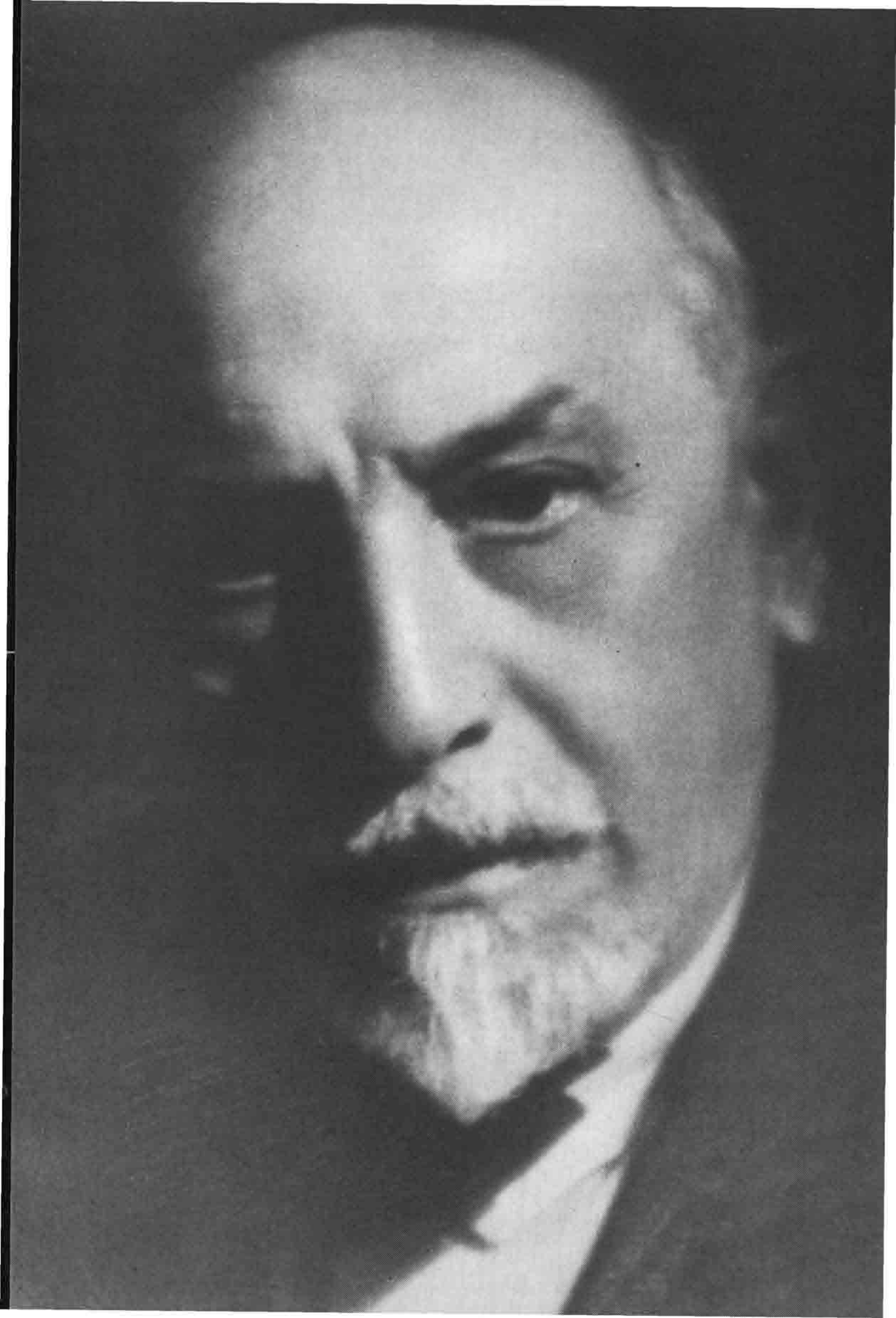
....

•

....

Caballero sobre un reloj de arena, conduces (las ciudades te conducen) fatalmente a esa ropa celebrada en reposo por un candor plisado (y también te extravían —te espera en parte alguna un hombre sobrio, disciplinado como un atleta— las ciudades, las luces si suavemente rompen, se aristan, se resbalan, redondas, o renacen, eufóricas; según visiten ángulos o fuente, carrocerías cromadas o amplios escaparates) mientras el limpiaparabrisas sigue diciendo «no» con su atentado aplauso, sigue diciendo «no» con sus falsas patitas (o tañido) de Mantis religiosa.

Juan Carlos Suñén



Pirandello y la reinvención del teatro

Durante el medio siglo que ha transcurrido desde la muerte de Luigi Pirandello, la aventura del teatro ha constituído un hecho de gran peso en la conciencia del siglo. El teatro del absurdo, que en la obra del gran siciliano había encontrado en gran parte su punto de partida y su materia viviente, la compenetración entre teatro y política, teatro e ideologías dominantes, la influencia del cine y del desarrollo de los medios de comunicación, han sido acontecimientos que llevan al balance de la creación dramática de cara a este fin de siglo y milenio. Pero un hecho es cierto, en la gran aventura del teatro en nuestro siglo: sin Pirandello, primero, y sin August Strindberg, en segundo término, el destino y la misma supervivencia del teatro hubieran sido diversos.

Y lo más estupefaciente del hecho es que lo importante en el teatro de Pirandello es el discurso. Más que en Shakespeare, lo que define a sus personajes que son y no son ellos, son ellos mismos y a la vez su doble, es el discurso, casi podríamos decir la literatura. Antes de ser hombre de teatro Pirandello fue novelista. Original, de gran clase, algo más que un escritor «verista» de su tiempo. Sus *Novelle per un anno,* su gran novela, sus textos teóricos, preceden e incluyen con mano segura y absoluta naturalidad su teatro. Que fue *commedia dell'arte* al día, llevada a los escenarios con mano segura, con absoluta originalidad. Fue freudismo y nietzscheanismo sin que nada extrateatral empañe la perfecta arquitectura y la gran obra de ficción que es su teatro. Fiel sobre todo al gran principio de su teatro: «Fingir, fingir siempre, dar apariencia de realidad a todo lo que no es verdadero». Ahí está la gran fórmula artística del siglo: teatro, cine, mágica vivencia de la ilusión del doble. El mito de Rashomon y la ventura y desventura de la política. Porque el teatro es hoy el gran alimento indispensable de la política: seguir a los políticos en la plaza, en la pantalla y las tareas electorales. La Señora pace en mil hipóstasis, quitado acaso sólo el dramatismo de sus perfiles. Personajes pirandellianos, la mayor parte de las veces menores. Pero el *meneur des foules* que decía Gustave Lebon. O personaje de cine de Akira Kurosawa, o *star* en Hollywood, hay que nutrirse un poco de materia teatral, que Pirandello supo hallar en la vida del siglo, y supo reinventar como pocos en vivencias teatrales de clara definición en su mente de genial artista, en perfectas elaboraciones estéticas.

La vida accede a la representación. Algo que se libera de sus cargas, de su autor, de sus personajes. Que es ilusión, como ilusión y magia son los personajes de Pirandello. Pero que antes de ser, teatralmente, tal cosa, están hechos de carne, sangre y huesos, con su tristeza, su melancolía, sus sufrimientos, sus contradicciones, sus frustraciones sociales e interiores.

Pero tras todo lo que se pueda decir y desprender de la abundancia de discurso teatral de Pirandello, permanece, con todo, una suprema dignidad. Un personaje que pudiera ser una encarnación del hecho representativo, Cotrone, en *Los gigantes de la montaña,* obra última e inacabada y enormemente bella de Pirandello, lo dice: «El verdadero milagro no será nunca la representación. Será siempre la imaginación del poeta en el cual estos personajes han nacido, vivos, tan vivos, que podéis verlos incluso sin existir ellos corporalmente. Traducirlos en realidad ficticia, en la escena, es lo que habitualmente se hace en los teatros».

Inventar, reinventar el teatro, con personajes que son y no son, que son tantas cosas y situaciones cuantas parecen, ha sido tarea de grandes logros de Luigi Pirandello. Asombro de creatividad en los tiempos que corren y que son, *si nos parece,* nuestros.

Es la nueva situación del teatro. Su radical contemporaneidad. En su centro Pirandello emplaza dos perspectivas, que a la modernidad pertenecen. La perspectiva de la realidad y la perspectiva de la locura. Tras ellas, desde el punto de vista filosófico, está el tema de la intencionalidad, tal como lo perfiló Brentano y como lo asumió la fenomenología. Y todo esto Pirandello —hombre de ancha formación filosófica y literaria— lo respiraba, tanto como respiraba las ideas de Schopenhauer y de Nietzsche. La realidad es para el dramaturgo de Agrigento y su profunda sicilianidad —profundo y antiguo fruto de una combinación de culturas prodigiosa— lo que la verdad para Antonio Machado: «La realidad no es para mí. Reservadla para vosotros», nos lo proclama Pirandello por boca de un personaje de la *Voluptuosidad del honor.* En esta realidad que uno mismo rechaza, penetra como a través de un abismo de ambigüedades, la lógica de la locura. Pero, ¡cuidado!, el tema de los dramas de Pirandello no es la locura. Estamos lejos de la dramaturgia del contemporáneo O'Neil, con sus ecos genéticos de la herencia y el destino en el destino de los personajes de ficción.

Así la locura y la imaginación de Pirandello rozan el juego. Fracasa la realidad, pero tampoco triunfa la imaginación. Lo que triunfa de veras es la tensión dramática. En este sentido el drama novelesco de Matías Pascal es modelo y arquetipo de los dramas pirandellianos. Y la culminación es cuando la Signora Ponza dice *Per me, io sono colei che mi si crede.* Y la pedante conclusión de Laudisi: *Ed ecco, o signori, come parla la veritá (Cosi é se vi pare).*

Hace casi viente años, concretamente en 1967, tenían lugar en todo el mundo, las celebraciones del centenario de Luigi Pirandello. Acudimos a la interesante efeméride, participando de lo que en aquellos días pudimos considerar como un verdadero acontecimiento teatral italiano. En efecto, las celebraciones pirandellianas aportaron una novedad teatral con Pirandello de protagonista. Asistíamos entonces a la representación en un teatro de Roma por la compañía de la incomparable Valentina Cortese —por muchos recordada quizás en su papel de actriz madura en la película *La noche americana* de François Truffaut—, de la obra póstuma de Pirandello, *Los gigantes de la montaña.* Se dijo entonces que nadie podía imaginar

un preludio más significativo, más auténticamente pirandelliano a las celebraciones del gran dramaturgo. *Los gigantes de la montaña* es en realidad, una sinfonía inacabada. De ella Pirandello había dejado, en 1936, poco antes de su muerte, sólo tres actos completos. Pero había dejado también una idea bien acabada de lo que intentaba hacer, así como la escenografía del cuarto y último acto. Los estudiosos de Pirandello saben con cuánta claridad marcaba en sus dramas las connotaciones escenográficas, todo el dinamismo sobrio y marcado de la escena que hace una unidad con el texto literario. El hijo de Pirandello, Esteban —el dramaturgo Stefano Landi— excelente hombre de teatro, dio término a la obra que, junto con *Los seis personajes en busca de autor, Questa sera si recita a soggetto, Cosî é se vi pare, Liolá* (teatro de las *Máscaras desnudas,* éste), *Enrique IV,* constituyen las columnas sobre las cuales Pirandello y la crítica pirandelliana han construido el importante edificio de una de las creaciones teatrales más importantes que existen. Pirandello introdujo en la idea del teatro el método de los sofistas griegos, sus parientes lejanos. Pero su teatro bebió de lo trágico de los tiempos modernos. Y lo hizo *modernamente,* con equilibrio y mesura griegos, meridionales. Por esto se dijo con razón que sus héroes «rehuyen el extremismo trágico shakespeariano».

Como lo hicimos en agosto de 1967, con ocasión del centenario del nacimiento de Pirandello en Agrigento (Sicilia), volvemos ahora a renovar la actualidad de su obra al cumplirse el medio siglo de su muerte. En 1936 moría el dramaturgo, cuya vida trágica en lo personal, tuvo compensaciones con su presencia en la Academia de Italia, el Premio Nobel de literatura y el reconocimiento de todos en su Patria y fuera de ella. Bien sabemos que su creación dramática no se puede aislar de su obra épica, anterior en gran parte a su teatro en el cual Pirandello en cierto modo se «estrena» pasados los cincuenta años, en plena madurez, caso considerado único en la historia de la creación dramática occidental. Sabemos que en su obra pesa, en primer lugar, la tradición literaria del verismo siciliano, ante todo, la presencia de Giovanni Verga y de Luigi Capuana, su «mentor» directo, corriente literaria de la cual Pirandello se separa más tarde, con bastante fuerza. Que sin la gran riqueza temática y estilítica de las *Novelle per un anno* y de novelas grandes como *El difunto Matías Pascal* y toda la obra teórica de Pirandello en materia de literatura y de teatro, éste no habría sido posible. Pero queda el hecho de que Pirandello fue, por encima de todo, hombre de teatro que vivió, sufrió y luchó para el teatro, por el teatro y en el teatro. Viajó con su teatro a través de los continentes, desde Roma hasta Nueva York y desde Buenos Aires hasta Berlín. Hizo de la ficción y la representación teatral la gran realidad de su vida, de su obra y de sus personajes; jugando como un prestidigitador y como un ilusionista, empleando el humor, el sarcasmo, lo trágico y lo cómico, introspecciones y extraversiones, libertad dialéctica y rigidez formal, mito y realidad, hasta el final sería difícil decir si su existencia y su genio pudieron expresarse en cosa que no fuese, en verdad, teatro y representación[1]

[1] *Cfr.* Jorge Uscatescu, Teatro occidental contemporáneo. *Ed. Guadarrama. Madrid, 1968, pp. 149 y sigs.*

La personalidad de Pirandello se nos antoja como algo sumamente complicado. Y la complicación aumentaría y dificultaría aún más la comprensión si algunas claves no las hubiera proporcionado él mismo en el terreno confesional. Más que defender la novedad fundamental de su teatro, Pirandello quiso poner de manifiesto la novedad de su *método* teatral. Todo parte de su propia posición ante la historia de la literatura italiana, posición que pone de manifiesto en su discurso ante la Academia de Italia en 1931. Distingue el dramaturgo siciliano en la literatura de su país dos tendencia precisas. Hubo, así, una literatura de las palabras y otra literatura, de las cosas. Su propia situación es intermedia. Coloca en cierto modo el mundo de las palabras al servicio del mundo de las cosas. Pero ni las palabras ni las cosas son hechos sencillos. Sobre ambos se proyecta un universo caleidoscópico donde realidad y verdad son conceptos equívocos, fluctuantes. Subjetivismo y objetivismo, individuo, pareja, sociedad, realidad y sueño, todo asoma a nuestra conciencia artística en forma complicada y confusa. *Uno, nessuno e centomila,* como el título de una sugestiva novela del propio Pirandello. Tras todo ello, la sombra de una auténtica angustia existencial. Con esta perspectiva final, así formulada en *Los gigantes de la montaña:* «El cuerpo es la muerte. Tinieblas y piedra».

Por todo esto, tras todos los esfuerzos de la crítica pirandelliana, subsisten en la obra y la personalidad de Pirandello valores aun no descifrados, a pesar del universal reconocimiento del gran autor siciliano como uno de los primeros, acaso el primer dramaturgo del siglo, precursor incontestable de todo el teatro de vanguadia, teatro del absurdo y de la utopía de hoy.

Pero absurdo y utopía no fueron para Pirandello y su dramaturgia un asunto de programa, sino más bien un resultado de elaboraciones largas y complicadas. Corrientemente, incluso críticos y hombres de teatro vieron en la vocación dramática de Pirandello una realización tardía, pasada ya la media centuria de su vida. Nada más falso. No porque la obra épica del gran siciliano tuviera condiciones, esquemas y propósitos dramáticos, sino que al mismo tiempo que la realizaba estuvo componiendo continuamente obras de teatro, que desde el punto de vista de la representación, preparan su teatro. Obras de teatro y al mismo tiempo teorías teatrales, que luego irán acentuándose en una verdadera preocupación suya de hombre de teatro y más tarde —a partir de 1930— incluso de hombre de cine, de escenógrafo, teórico de la representación, de la función del actor, del autor, del espectador y del público. Incluso la teoría de la distanciación, que en realidad fue de los griegos y de Hölderlin, y modernamente de Schiller (en su prólogo a *Die Braut von Messina)* y que los ideólogos de hoy atribuyen a Brecht en exclusiva, fue algo que preocupó seriamente a Pirandello hombre de teatro.

Entre 1895 y 1910 su carrera literaria se asienta como un hecho de prestigio en Italia, Francia y Alemania. En 1910 era ya el autor consagrado de varias novelas cortas y grandes, especialmente de *Il fu Mattia Pascal.* Es profesor del Instituto Superior del Magisterio de Roma, de una asignatura que tiene ni más ni menos que este título: «Lengua italiana, estilística y preceptística y estudio de los clásicos compren-

didos griegos y latinos en sus versiones mejores». Discípulo de Verga y Capuana, novelista, ensayista y dramaturgo, Pirandello participa a principios de siglo en una polémica de estética y estilo que lo coloca desde el principio en la fila de los anticrocianos. Cosa que hará que decenios más tarde, en plena gloria, ganador del Premio Nobel, su obra no fuera del todo del agrado del propio Croce, o de crocianos como Luigi Russo o Attilio Momigliano. La política no estuvo ausente. Adriano Tilgher que lanzara como la gran novedad del siglo «el sistema pirandelliano» del teatro, en sus *Estudios sobre el teatro contemporáneo* (1922) romperá definitivamente con Pirandello Académico de la Italia fascista. Attilio Momigliano acusaba aún en 1936 en su *Historia de la literatura italiana* toda la obra pirandelliana posterior al *Matías Pascal* de celebralismo y falta de poeticidad. Luigi Russo y Gramsci no retienen del gran teatro de Pirandello más que dramas rústicos como *Liolá.* Todo menos el olvido. El olvido no pudo con la grandeza de Pirandello. De modo que en su *Luigi Pirandello* (1948) Arminio Janner pudo ver en la totalidad de la obra de Pirandello —teatro, épica, teorías estéticas incluidas— un gran hecho de la cultura europea. Las etiquetas veristas, relativistas, pesimistas, cerebralistas que algunos ilustres críticos habían puesto a obras suyas, nadie las puede recordar frente a la grandeza sobre todo de su obra dramática que culmina en la inacabada *Gigantes de la Montaña.*

En el centro de todo está la esencia de lo teatral. Pero para poner de manifiesto esta misma esencia de lo teatral y lo dramático, autor, personajes, actores y público están destinados en la idea que Pirandello posee y practica del teatro con mano segura e infalible, a acceder siempre a envolturas metateatrales. Y ahí está su originalidad límite. En 1934 Pirandello interviene en el gran congreso Volta de la ciencia que se celebra en Roma. Es una etapa bastante difícil y angustiosa no solamente de su vida sino también de su creatividad teatral. Su obra última en el sentido del valor, ya que obras menores están realizadas del todo en los últimos años de su vida, *I giganti della montagna* había empezado a escribirla en 1928, y en 1936 —a su muerte— queda aun sin acabar. Esta obra deja constancia de lo que le importaba a Pirandello esta envoltura metateatral de su propio teatro. En su intervención en el Congreso Volta, Pirandello pone de manifiesto los valores de la utopía intelectual. Habla en términos críticos de la caída y de la *pérdida de lo sagrado,* de los males de la civilización industrial, de la «muerte de la fiesta religiosa». Al mismo tiempo que Artaud en Francia, el autor italiano tomaba una actitud ante la presencia del hecho cultural cinematográfico. Pero a diferencia de Artaud, quiso defender un teatro como espectáculo selectivo ante la invasión de lo cinematográfico. Se refiere a la función social y didáctica del teatro ante la invasión hegemónica del cinema. Busca senderos y núcleos litúrgicos del Teatro en los límites de la *Sacra Rappresentazione.* Teatro onírico, teatro ritual, teatro litúrgico. Teatro intelectualista, en suma que Pirandello acaba por defender y hacer suyo, al cabo de toda una larga polémica sobre el cerebralismo y el intelectualismo de su obra dramática[2]. Lo cierto

[2] *Cfr.* Paolo Puppa. Fantasma contro giganti (scena e immaginario in Pirandello), *Patron Editore Bologna. 1984, pp. 162 y sigs.*

es que Pirandello a la postre fijará esta sorprendente posición, si se tiene en cuenta la lucidez de la arquitectura de su teatro, el magnífico equilibrio lúdico en las situaciones, el perfil de los personajes, el diálogo, la palabra, el estilo, la claridad sin par de su lenguaje dramático. «Liberar al artista y también al público de la influencia de la opinión de los cultos... de los profesionales... plaga de la sociedad civil».

A través de, la gran obra inacabada de Pirandello, *I giganti della montagna* se ha realizado más de un viaje a través de su importante obra dramática. La reinvención del teatro llevada a cabo en plena crisis de la modernidad por Pirandello, sobre bases dramáticas y de representación seguras, ha sido como una especie de «pulsión del viaje». *Pulsione al viaggio* la define un hombre de teatro de las más auténtica especie en los tiempos que corren en Italia como Luigi Squarzina. Pero los fantasmas oníricos pirandellianos no se prestan fácilmente a una lectura en clave freudiana. Pero una lectura es posible, y *Los gigantes de la montaña* con sus fantasmas, sus gigantes, su delirio utópico ofrecen la mejor apertura al análisis de todo el teatro de Pirandello. El marco final y último es concretamente éste, en su condición de sinfonía pirandelliana inacabada: «Una villa abandonada, más cercana a los montes que a la ciudad, en medio de una isla perdida, habitada por extrañas figuras, monstruosas criaturas que juegan a tiempo lleno con sus sueños, dedicadas a prácticas clandestinas de magia para tener lejos a los inoportunos, conducidas por un extraño maestro de ceremonias, Cottone. Llegan actores extravagantes, extraños, en busca de un público, que arrastran a una primadonna, Ilse, invadida por los fantasmas de un personaje de fábula y de un autor muerto por ella, fantasmas tiránicos que la obsesionan con frecuencias cada vez más periódicas» (Puppa, *op. cit.*, p. 11).

En este paisaje de utopía los temas se multiplican y entrecruzan. Creadores de construcciones gigantescas que amenazan con mutilar la naturaleza y el paisaje. Pero por encima de todo, la gran exaltación del mundo del teatro. Se abre el horizonte de este triunfo del teatro y los ecos de las obras capitales de Pirandello se hacen presentes. Se presenta a la cita, una obra gloriosa y sin tacha como *Los seis personajes en busca de autor.* Y la magníficamente y patéticamente llevada *Enrique IV* y la brillante sin tacha *Cosí é se vi pare* imagen perfecta de las «máscaras desnudas». Y la perfecta presencia del «teatro en el teatro» de *Questa sera si recita à soggetto.* La visión es cinematográfica. Tras la «pantalla muro» de *I giganti...* se perfilan las estructuras mismas del teatro, los valores universales del teatro de Pirandello que ocupa y entusiasma con trepidación toda una época que se precipita en estrenar algunas de sus obras en traducciones francesas como las de Crémieux o alemanas como las de Fest, antes de que los escenarios italianos las conozcan. La visión última es de crisis de la civilización y crisis del teatro. La ciudad está lejos y los personajes del drama se difuminan en perfiles fantasmales. Se presentan a la cita, uno por uno, todos. El primero el profesor Hinkfuss, el esteta y teórico del teatro, «alter ego» de Pirandello mismo maduro. Es normal que así fuese, ya que el profesor Hinkfuss afirma la autonomía del teatro con respecto a todo lo demás, incluída la literatura. Se proclama así la supremacía del teatro y lo teatral y este es el tema iluminante de

Questa sera si recita a soggetto. Junto a esta obra y sus personajes se asoman en la pantalla-muro de la obra final, los protagonistas de *Seis personajes* (1921) y de *Ciascuno a suo modo* (1924). Se trata de un auténtico juego de los personajes. A Pirandello novelista que había superado los límites estéticos del naturalismo, le preocupaba el *leit-motiv* de la «tragedia de un personaje». El gran escenario está desnudo y desde ahora los personajes pirandellianos todos buscan a su autor. En una trayectoria amplia que va desde Liolá, fuerte y vital, hasta Enrique IV, el personaje capital, perfecto. El personaje que encarna el drama de la historia, «uno de los más complejos personajes de la dramaturgia contemporánea» [3], el más libre «de los esquemas y el más rico de trágicas motivaciones intelectuales. El, en efecto, vive en continua y espasmódica tensión interior, todo encaminado a la busca de un espacio real suyo en el cual pueda vivir, con o sin máscara y precisamente de esta su ininterrumpida búsqueda surge el tema, basilar en el drama, del conflicto entre realidad exterior y realidad interior». ¡Extraordinario personaje teatral, éste de Enrique IV pirandelliano! Ruggero Ruggeri lo estrenó en el Teatro Manzoni de Milán, en 1922. El autor de estos apuntes tuvo la feliz ocasión de ver al mismo Ruggero Ruggeri en la interpretación del mismo inolvidable personaje, exactamente veinte años después, en 1942, en el Teatro Argentina de Roma. Joven estudiante entonces en la Ciudad eterna, recordaré siempre el timbre inconfundible de la voz de Ruggero Ruggeri, en todas las tonalidades posibles, en uno de los momentos de vivencia teatral más inolvidable.

¿Cómo lleva ante nosotros a todos sus personajes este Pirandello último que trabaja durante ocho años en su obra inacabada *Los gigantes de la montaña,* mientras da término definitivo a obras como : *O di uno o di nessuno* (1928), *Come tu mi vuoi* (1930), *Sogno ma forse no* (1931), estrenada en portugués en Lisboa, *Trovarsi* (1932), *Quando si é qualcuno* (1933), estrenada en Buenos Aires en español, *La nuova colonia, Lazzaro, Non si sa come* (1934), representada por primera vez en Praga en lengua checa. Ellos, los personajes, son los primeros en reencarnarse y desintegrarse en esta visión final. Tras ellos se colocan en una fila fantasmal y de cierta ensoñación, los actores, autores y público. Todos ellos, y en la intención de Pirandello, el destino mismo del teatro, se proyectan en la *pantalla muro* de la escenografía final. El teatro mismo, «ciudadela del espíritu sitiada por el desarrollo de la Metrópolis» (Puppa), se halla finalmente en busca no tanto de su autor, de sus personajes y su público sino de su propia supervivencia.

El analista actual del significado del teatro de Pirandello sigue la pauta del mundo de la comunicación y de la arquitectura interna, geométrica, del teatro de Pirandello. Destaca tres etapas precedentes a ésta final de la *pantalla muro*. La reflexión sobre el teatro, el análisis de la comunicación lingüística del trinomio autor-actor-espectador, llegan ahora a una especie de «muro insuperable», «un *muro* allende el cual no su puede andar más que modificando globalmente los propios modos, las propias técnicas de existencia y de circulación. Lo que une *I giganti della mon-*

[3] *Cfr.* Elisabetta Boschiggia, Guida e lettura di Pirandello, *Mondadori, Milano. 1986, p. 87.*

tagna a las otras tres estaciones es por lo tanto la *interrupción,* bajo la enseña de una comedia que no puede ser representada hasta el final. En *Sei personaggi* son los personajes mismos que bloquean a los actores incapaces para dar vida a su trauma y luego volver a morir, en *Ciascuno à suo modo* son aun los personajes, esta vez saliendo violentamente desde el patio de butacas y no desde un montacargas, los que bloquean a los actores para caer luego en las propuestas sugeridas por la escena. En *Questa sera si recita à soggetto* son los actores mismos los que se rebelan contra la interrupción, intentada esta ver por el director son los actores los que se liberan en el prodigio del viaje, a saber, en la penetración-posesión sufrida por uno de ellos por parte del personaje si bien luego se bloquearán para evitar precisamente el exceso del viaje sin retorno» (Puppa, *cit.* p. 12).

El teatro de Pirandello permanece vivo en su propia eterna reinvención. La fúnebre visión final tiene, acaso, en la plenitud de su metáfora y su alegoría, algo de testimonio existencial del propio drama de Pirandello mismo. Durante un decenio el autor, víctima de un drama familiar profundo, hace sentimental y profesionalmente teatro a través y para su gran actriz inspiradora y ninfa egeria Marta Abba, fiel durante años después al bello mensaje teatral de Pirandello. Lo vivo de la reinvención del teatro pertenece paradójicamente a lo metateatral y a la metahistoria. y cuando el asalto de la historia y el teatro mismo se produce, sobreviene la visión desintegradora, fúnebre. Pero ella no hace sino fortalecer la reinvención del teatro. En una especie de sacralidad global, cuya crisis tanto reprochaba Pirandello a su propia época.

Entre la media docena de semicentenarios o en todo caso de conmemoraciones que marcarán los actos de melancolía cultural de este año, el de la muerte de Pirandello nos parece que pasará en cierto modo inadvertido. La cosa nada tendrá que ver con la importancia del gran dramaturgo y con el peso que ha tenido su obra en la experiencia teatral de nuestro siglo. Con eso y con todo, no resistimos a la tentación de señalar en relación con la para nosotros importante efeméride, el eco, sin duda poco conocido, que tuvo en su tiempo la obra de Pirandello en un espíritu muy abierto y de muy compleja formación cultural como Antonio Gramsci, cuyas ideas han circulado ampliamente en España durante las últimas décadas.

En un libro de gran pulcritud estética que nuestro amigo Vittorio Stella catedrático de la Universidad de Roma o «La Sapienza» como se vuelve a llamar ahora, acaba de enviarnos los temos pirandellianos están presentes con aire muy novedoso. El libro se titula *Forma y Memoria* y entre otras cosas reactualiza unas crónicas teatrales de Gramsci sobre el teatro de Pirandello, publicadas en el diario socialista *Avanti* en los años 1916-20. A todo ello se agrega la noticia de que, según unos apuntes precisos incluidos en los *Quaderni del carcere,* Gramsci estaba preparando en sus últimos años una monografía sobre Pirandello con la intención, característica del pensamiento gramsciano, de poner de manifiesto la importancia del «carácter intelectual y moral, a saber, cultural, más que artístico» de la obra del escritor siracusano.

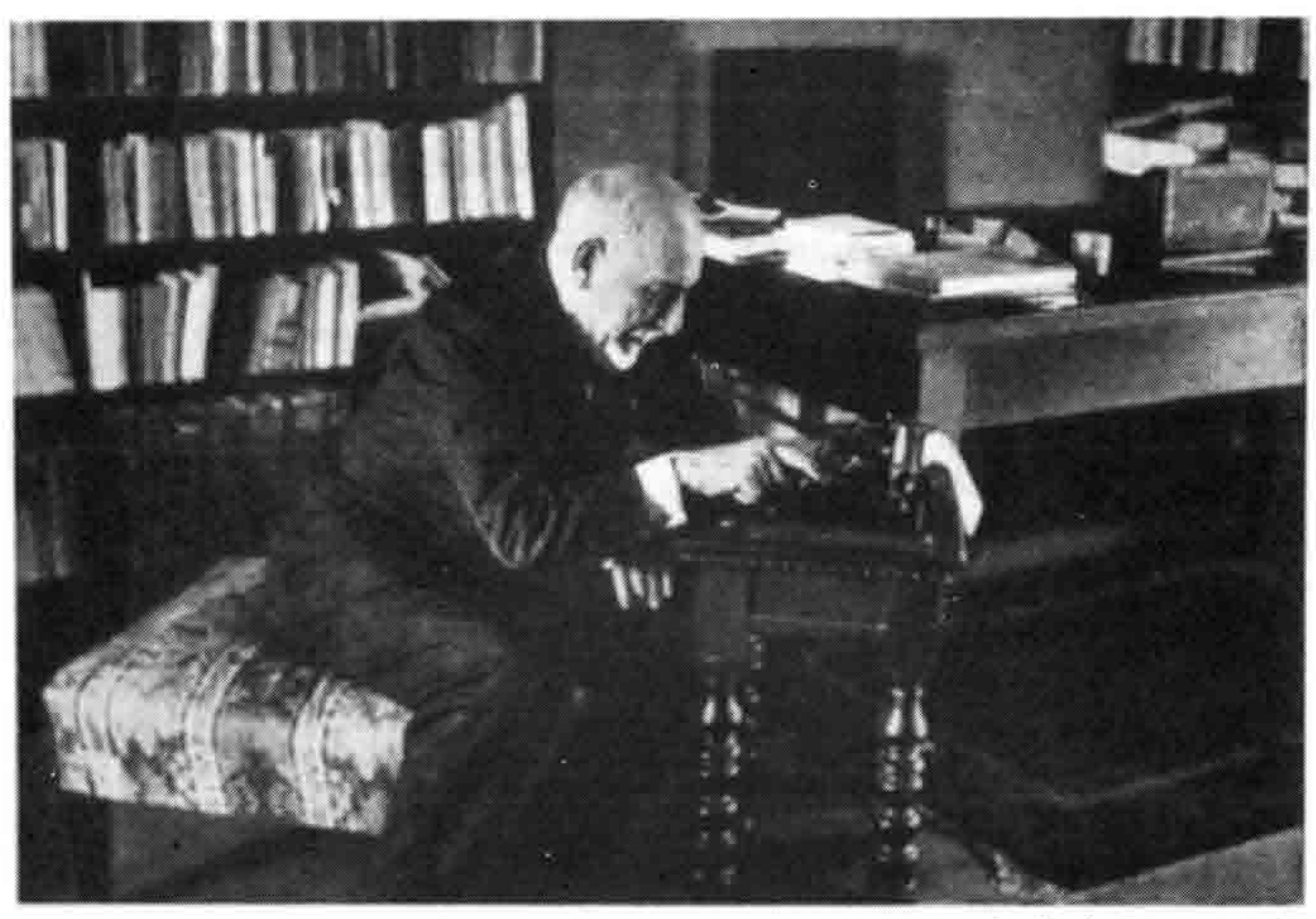
Es curioso que mientras un escritor liberal como Gobetti, en un resonante artículo titulado «El teatro italiano no existe», niega los valores artísticos de Pirandello por adherirse el escritor al fascismo y ser elegido académico de Italia, Gramsci, animado por su orientación historicista y quizás por sus orígenes filosóficos idealistas que llevan al pensamiento de Croce y Gentile, como lo habrá de mostrar ampliamente Ugo Spirito, mantiene una actitud mucho más serena y objetiva ante la obra poética y dramática de Pirandello. En las breves notas de crítica teatral, Gramsci se acerca a la obra de Pirandello a la manera de las «stroncature» típicas en la cultura italiana de la época y que hicieron famoso a Papini. Pero se trata de críticas sobrias, ponderadas que superan, como observa Stella, con creces, la banalidad de los críticos de profesión. Y curiosa es también la actitud estética que en sus páginas se observa. Más que la actitud que pueda emanar de una «filosofía de la praxis» o de una hermenéutica estética de origen marxista, en las páginas de Gramsci «triunfa Bergson» y el intuicionismo que en aquellos años hacía su entrada en Italia, como lo hacía en España a través del buen estudio de García Morente. Nos referimos, naturalmente, a los años 1915-1920 cuando Gramsci descubre el teatro de Pirandello en sus comienzos, a saber, poco antes del estreno de *Seis personajes en busca de autor.*

Más sugestivos son sin duda los apuntes de Gramsci para una monografía sobre Pirandello, escritos veinte años más tarde en la cárcel. Los estudiosos sobre Pirandello encontrarán entre ellos interesantes planteamientos genéricos y especulativos. Para Gramsci, el teatro de Pirandello intenta expresar una concepción dialéctica de la objetividad y la realidad, destructora de la concepción tradicional católico aristotélica. Según Gramsci, el éxito del teatro pirandelliano se debe más que a la exquisitez y la argucia del diálogo, al hecho de que la trama se personaliza «en caracteres de excepción y que, al adquirir un tinte romántico, consigue una lucha paradógica contra el sentido común y el buen sentido». El delirio hipercrítico de los personajes pirandellianos no es de índole libresca, ni especulativa, sino que «existen en la vida misma, en la cultura del tiempo e incluso en la cultura popular». Todo se configuraría, según Gramsci, en una objetivación dialéctica y un modo de «producción» cultural que harían del teatro de Pirandello una expresión histórica de primera magnitud en la creatividad teatral de nuestro tiempo. La misma objetivación dialéctica se desprende del conflicto entre realidad y apariencia, que caracteriza el teatro de Pirandello.

De este conflicto, al analizar a Pirandello y a Evreimov, Gramsci deduce un modelo dramático de carácter social y psicológico e histórico. Observa en Pirandello un modelo dramático de delirio lúcido, de lucha de máscaras que encubre el pesimismo profundo del autor italiano que por otra parte Gramsci no comparte. Pero al mismo tiempo reconoce en los personajes de Pirandello, máscaras laceradas por heridas profundas, modelos de referencia a una situación histórica concreta. Pero visto en tal hipóstasis, es curioso que Gramsci no conceda una capacidad poética igual a Pirandello. Segura, por tanto la proyección histórica y dialéctica del teatro

de Pirandello. Pero, curiosamente, «no tan seguro el valor poético de este sumergirse en la situación para inmediatamente consumarla y negarla en la fatalidad repetitiva de una idéntica negatividad: no igualmente seguro, por tanto, un proceso de transfiguración poética y artística, la liberación fantástica de la cultura y la eticidad». Más curiosa aún esta reserva última de Gramsci, por cuanto ella se reclama de la estética crociana que opone los mismos reparos al teatro de Pirandello.

Jorge Uscatescu



Pirandello escribiendo a máquina —con un solo dedo— en su su escritorio de Roma (1934)

Paisaje invernal

El disparo que te acaba, ciervo,
es ser más radiante
que tu bosque.

•

Entre las sombras de los árboles,
en el fondo del bosque,
flota la luna.

•

¿Qué separa a dos que se quieren?
nada,
ese fantasma.

•

Luna llena,
luz del sol,
luna vacía.

•

Más adentro del amor y del miedo
Septiembre, Septiembre de los bosques,
me espera.

•

Flor de almendro,
ahora tus pétalos
alumbran el agua del estanque.

•

Desde nuestra torre de melancolía
no sabemos
si el panda ríe o llora
o está dormido.

•

Esta tarde en el puerto,
solamente el mar
y su hombre ciego.

Se llama salud
esta enfermedad
que tengo.

•

En mi mano todos los colores
¿por qué no pintar?
sin parar.

•

La naturaleza
gusta de ocultarse (Heráclito).
En el Principio fue el símbolo.

•

Vagabundos solitarios
en una tierra solitaria—
Suerte, Dukie, para lo dos.
Dukie era un perrillo
que andaba ahí

•

Campos
de poder
brillan.

•

La vieja estación—
ahí vivo
hundiendo mi vida en el infinito.

•

Prendido en las hojas
de los árboles,
el frío.

•

Ella es
extrañamente hermosa,
no como un ángel.

•

Celosos guardianes
de nuestra incertidumbre
impecable-todas nuestras muertes.

Cuando llegue a casa
espero ser feliz
si pienso en los animales.

•

Tan cansado

Para aprender sobre esos momentos
toda la virtud de mi humanidad
vivo todavía.

•

El rojito se esconde
y de repente me llama
desde el fondo de la pipa.

•

¿Qué tal estás?

Pájaros muertos,
huellas de mis dedos en el barro,
pedazos quemados de madera en el agua.

•

Partiendo leña
el jardinero parte una astilla
que salta hasta el cielo.

•

También al dormirme
me gustaría escuchar
el lenguaje de la nube.

•

Perfectamente
tensados,
los árboles del bosque.

•

Mis manos me cogen
y me ponen
a hacer rayas en el barro.

•

También el verde putrefacto
de la charca
acaricia mi corazón.

Sin atención al sendero y los árboles
voy pensado en esto, en aquello—
en el precioso bosque de esto, de aquello.

•

Miles de pájaros
echando a volar
me parecen el viento.

•

Arbol hermoso, muerto,
me avergüenza
de mi debilidad.

•

La lluvia
está
llena.

•

Fresco y animado
cae sobre nosotros
el ronroneo del despertador.

•

Me enterraréis
en esa nube
que pasa.

•

Inefable alegría—
no tener ninguna pregunta
para la piedra del oráculo;

Sólo respuestas,
y mejor aún,
respuestas que sí sirven para nada.

•

Te quiero cactus,
que bebes sol
desde tus hilos de plata.

Miguel Angel Bernat

Beatriz Guido: las dos escrituras

Beatriz Guido, escritora argentina, autora de cuentos y novelas de bien ganado prestigio, tuvo y tiene además un segundo oficio que es más que un «violín de Ingres»: el cine. No casualmente, esta unión de lenguajes diversos también fue una unión presidida por el amor, hasta lograr lo que parecía más difícil: unir la palabra con la imagen.

No es raro que la literatura se haya sentido atraída y, a veces, haya asimilado algunas de sus técnicas de «montaje». (Recuérdese por ejemplo novelas como *Manhattan Transfer* de Dos Passos, o el objetivismo descriptivo del *nouveau roman).* No obstante, el trasvase entre cine y literatura, como se ha reiterado innumerables veces, incluso en estas páginas[1] es difícil, a veces imposible, si no se tiene en cuenta que sus signos son diversos y la escritura debe hallar equivalentes también diferentes en lo formal.

Desde siempre, el cine trató de hallar en la literatura existente temas, más bien «argumentos», que sirvieran de base a su peculiar forma de narrar, de expresarse. El ideal, por supuesto, es que el principal hacedor de esa particular «dramaturgia» (otro término prestado, esta vez del teatro) y que suele ser el director, fuese el autor de sus propias historias. Aquí debería hacerse una distinción: el cine ha sido y es, en forma dominante, «una manera de contar historias». Pero esta convención narrativa no es excluyente, pues en cine, como en poesía, el tema puede excluir el argumento lineal y transformarse en el montaje visual de imágenes abstractas u objetivas que alcancen otras formas de conocimiento y sensación.

Sin embargo el cine —porque es tambien espectáculo— ha elegido casi siempre la narración de conflictos humanos, sociales o individuales y el volumen de esta tendencia ha creado la mayoría de su historia propia, a veces memorable.

Dos simbiosis

El ideal de director-autor, puesto de moda hacia los años 60, no es tan reciente: todos los grandes creadores, desde Méliès a Einsenstein, o Welles, han sido autores, aunque tomen su material básico de otras fuentes, aunque a veces la peculiar estructura del cine sume especialistas diversos. Esta circunstancia hace olvidar a menudo que el guionista puede aportar no sólo temas sino una estructura cinemato-

[1] *c.f.: «Cine y literatura: la eterna discusión», por José Agustín Mahieu.* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 420, junio de 1985.*

gráfica ya definida en las imágenes que luego se pondrán sobre el film. Pero esto es a veces difícil de analizar en el hecho consumado —la película— a menos que se recurra a los guiones originales.

En el caso de Beatriz Guido, autora y adaptadora de sus propias narraciones o de historias originalmente escritas para el cine y del director Leopoldo Torre Nilsson, realizador de la mayoría de sus obras, se obviaron la mayoría de estos problemas. Fue el fruto de una colaboración feliz, consubstanciada en sus objetivos, en una afinidad estética y temática que facilitaba la recreación en común de sus respectivos aportes. Como señalará Beatriz Guido en estas notas, fruto de largas entrevistas, ella escribía sus guiones en forma literaria, mientras Torre Nilsson les daba su «forma» cinematográfica. Esto no excluía, claro, que la autora proporcionase ideas visuales o que incluso colaborase en la ambientación escenográfica de los films.

En la práctica de esta labor en común, a veces esencial en los diálogos, se podía eliminar —obras como *La casa del Angel* lo demuestran— esa contradicción entre literatura y cine: «la adaptación —dice Jean Mitry— sea teatral o novelística, parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema de signos (de una misma lengua o incluso de un mismo lenguaje) esto quizá sea verdad. Pero cuando se pasa de un sistema a otro los valores cambian».

Cuando el director es el autor de sus propias historias, puede existir esa transmutación de signos, Beatriz Guido y Torre Nilsson, codo a codo, también lo lograban.

Los principios

Beatriz Quido nació en Rosario, provincia de Santa Fe, ciudad populosa (la segunda del país en habitantes) situada a orillas del río Paraná. No es la capital de la provincia, pero supera a ésta (Santa Fe) en actividad comercial y potencia económica. Quizá por eso tuvo siempre fama algo fenicia. Dice Beatriz Guido: «A veces somos afortunados en el campo de la cultura. Todos, en mi generación, hombres y mujeres, teníamos el gran problema de no vivir en ambientes de cultura activa, sobre todo en mi ciudad. Rosario es una ciudad muy poderosa, muy rica, con un profundo substrato de cultura, pero no visible. Es una ciudad muy próxima a Buenos Aires (unos 390 km.) y por eso estaba absorbida por esa «Cabeza de Goliat», como decía Martìnez Estrada. A pesar de eso, mi entorno cultural fue bastante milagroso, dadas las circunstancias.»

«Mi padre —prosigue— era arquitecto y profesor de Historia del Arte. Un hombre romántico, que nos hacía sentir que lo único importante era el trabajo intelectual. Lo mismo mi madre, que había sido una famosa actriz dramática y había abandonado las tablas para casarse... Para casarse con ese profesor y encerrarse, por así decirlo, en esa ciudad de Rosario... Sin embargo la biblioteca, el trabajo, el estudio, nos dio —a mis hermanas y a mí— el sentido absoluto de que el escritor no es un ser privilegiado; que no hay élite cultural sino que hay un escritor, un hombre de

oficio. Mi padre era un *reformista*, una de las bellas conciencias del 18[1a] que tanta repercusión tuvieron luego en América, y que luego elaboraron esos principios de conducta.»

La Argentina a que se refiere Beatriz Guido hablando de su padre —y aún la que conoció en su infancia y adolescencia— era el país de una enorme riqueza agropecuaria y desiguales niveles de vida. Un país dominado por una oligarquía poderosa y tradicional, a veces liberal (hacia principios de siglo modernizó el país), pero que tras el triunfo electoral de los radicales —un partido del centro izquierda, moderado pero progresista, surgido de las corrientes inmigratorias finiseculares y por lo tanto de clases medias ascendentes— se había atrincherado cada vez más en posiciones de derecha y en el fraude electoral, que le permitía perpetuarse en el poder tras el golpe de estado militar de 1930.

En el campo cultural, las élites intelectuales siempre habían tenido raíces europeas —especialmente francesas— teñidas a veces de nacionalismo como en el caso de Leopoldo Lugones, potente figura del modernismo. En la década del 20, muchos escritores jóvenes, como Borges, Marechal, Oliverio Girondo y otros, formaron la corriente experimental y vanguardista denominada «martinfierrista» (por una de sus revistas, *Martín Fierro)* a la cual pronto se opuso la llamada «de Boedo», formada por escritores de ideología más izquierdista, que ponían el acento en los temas sociales. La generación de Florida (la famosa arteria elegante de Buenos Aires) y la de Boedo (un barrio popular y proletario) definieron, quizá sumariamente, dos corrientes de la cultura argentina que, más allá de motivos estéticos, iban a reflejar los cambios socio-económicos de la vida argentina de las primeras cuatro décadas del siglo.

«Mi padre —recuerda Beatriz Guido— era amigo de Gabriela (Mistral), de Ricardo Rojas, de Jorge Icaza... Había evolucionado hacia un americanismo que era consciente de las profundas raíces comunes del continente y de sus limitaciones y aislamientos. Sentía que la humanidad iba hacia un progreso socialista. Es decir, compartíamos desde muy chicas la idea de que el dinero tenía que ser repartido con justicia, pero manteniendo la libertad individual. Así como participábamos de ese sentido americanista, como mi padre. Por otra parte, nos había impartido un riguroso sentido disciplinario en cuanto al estudio. No se podía pensar en la improvisación y en lo «amateur». Yo tenía una fantasía delirante, pero mi padre la encauzaba hacia la universidad. Era un estudioso en todas las cosas: la lectura, la frecuentación de su caudalosa biblioteca. Y dentro de todo, teníamos un mundo afectivo muy tierno, tremendamente protegido. Era demás un mundo donde lo principal era el trabajo profesional. Un trabajo angustioso, sujeto a los avatares políticos... Mi padre

[1a] *En 1918, profesores y alumnos de las Universidades argentinas iniciaron un movimiento de cambio en ese ámbito, propugnando una Ley Universitaria inspirada en principios progresistas. El movimiento se inició en Córdoba y sacudió profundamente las antiguas y elitistas universidades, hasta entonces cerradas y conservadoras.*

era un soñador, un urbanista visionario; de allí otra dificultad... Yo lo acompañaba en un coche destartalado, a los pueblos del interior de la provincia. De allí mi obsesión hacia los caudillos «orilleros»... Era la época conservadora [2], cuando gobernaba Yriondo en la provincia de Santa Fe, un período muy conflictivo por sus luchas sociales, una época que se refleja en el film *Quebracho,* de Ricardo Wullicher. Era un período premonitorio de las luchas poéticas que vinieron después. Recuerdo que de niña acompañé a mi padre a la casa de Barceló, el caudillo conservador de la provincia de Buenos Aires, desde su feudo de Avellaneda, que era una ciudad fabril y muy violenta; esos caudillos dominaban la política y controlaban los juegos de azar, entre otros negocios oscuros. En ese trasmundo de hampones, matones y crímenes, el fraude y la violencia reinaban en las contiendas políticas. Eso que pinté luego en la novela *Fin de Fiesta,* donde el caudillo conservador es un retrato inspirado en ese mítico Barceló.»

«Mi padre —recuerda Beatriz Guido— soñaba con sanear las orillas del Riachuelo (un arroyo que desemboca en el Río de la Plata, contaminado por las fábricas aledañas) y en levantar un monumento, que al fin pudo hacer en Rosario. (El Monumento a la Bandera, a orillas del río Paraná). Por entonces, mi camino era estudiar en la facultad de Filosofía. Estudié entonces filosofía y letras; luego vinieron las becas: estudié en Roma, dede 1949 al 51.

El encuentro con Torre Nilsson

«Indudablemente, mi encuentro con Leopoldo Torre Nilsson no sólo produce una revolución afectiva sino una revolución de conciencia. El cine, y sobre todo ese cine del 51 que da el amor y además el encuentro absoluto con la imagen. La imagen fue para mí una de mis mayores obsesiones. Esto desde siempre. Recuerdo que tenía una abuelita francesa que me llevaba al cine desde muy chiquita. Era el cine Belgrano, que era una sala con «confitería»... Ella llevaba un tejido, porque no podía estar con las manos quietas... Recuerdo también que vi muchos, muchísimos films, desde los de Rodolfo Valentino, que aún se reponían, hasta las «mejicanadas», con José Mojica u Ortiz Tirado, films de cantantes... Otras películas eran semiprohibidas para menores, como las francesas de los años 40. Me pregunto ahora: ¿cómo me dejaban entrar, siendo tan chica? Creo que era porque en el cine conocían a mi abuela, que iba todos los días de su vida a ver películas.»

«Me pregunto de nuevo —prosigue— por qué me dejaban entrar. Porque eran películas del «cine negro» francés, como las de Marcel Carné (*El muelle de las brumas* por ejemplo) o aquellas con Vivianne Romance, que no eran precisamente films para niños... Y sin embargo eran un ejercicio de imagen. Como los libros que nos dejaban a nuestro alcance, «libros para mayores». Y que no se me ocurría tocar. Leía

[2] En 1916, tras la instauración del voto secreto (Ley Sáenz Peña) se produce por primera vez la llegada al gobierno del opositor Partido Radical. Pero en 1930 se produce un golpe militar y en lo sucesivo los conservadores vuelven al poder, en elecciones conflictivas por el uso del fraude.

mucho teatro, desde Wedekind a Benavente, que me divertía muchísimo. Por eso el diálogo —que según dicen manejo bastante bien— parte, creo, de esa época de lecturas. El teatro era también mi pasión. Todo eso —pienso ahora— era tan elitista que ahora me da miedo. Entonces Leopoldo me da la calle...»

Beatriz Guido se refiere a que su encuentro con Torre Nilsson significa una salida a una realidad viva, distinta al mundo de libros que era el suyo. Porque Torre Nilsson, que ha pasado siempre por ser un cineasta (y un escritor) intelectual, tenía sin embargo (pocos lo saben, salvo quienes lo conocieron bien) una sensibilidad muy abierta a «la calle», los barrios, la gente cotidiana que no frecuentaba los cenáculos literarios de entonces.

«Cuando conocí a Leopoldo —Beatriz Guido retoma el hilo de sus recuerdos— no había escrito aún novelas. Había escrito cuentos, reunidos en *Estar en el mundo* y *Regreso a los hilos.* Mis dos primeras novelas, *La casa del ángel* y otra que se llamaba *El puerto de occidente,* las escribí ya cuando conocía a Leopoldo y estaba con él...»

«En 1954, me presenté al Premio Emecé con *La casa del ángel* y lo gané. Fue el premio que, después de años, me lanzaba a una vida de escritora profesional. Me acuerdo que Leopoldo (Torre Nilsson) dijo: «Esta es la puerta ancha». Pero la otra novela (que no presenté, bien pícara), era la más minuciosa, la más de «adentro». Pero vuelvo a tu pregunta del principio: cuándo conocí a Leopoldo Torre Nilsson. Nos presentó Ernesto Sábato. Resulta que Leopoldo quería hacer *El túnel* (era en abril de 1951) y fue en una reunión donde se iba a estudiar la producción. Leopoldo llegó el primero, siempre puntual como un inglés. Y Sábato, cuando llegamos (él, yo y el posible productor) le dijo: «Perdone que lo hemos hecho esperar». Y Leopoldo, tratando de mirarme detrás de sus gafas tan poderosas, respondió: «No hemos perdido el tiempo». No sé si fueron esas palabras (yo estoy hecha absolutamente de palabras), pero entonces me sentí volar; tejí toda una fábula que realmente se dio a lo largo de una vida. En fin, luego *El túnel* no se hizo (la rodó León Klimovsky) pero la relación entre Ernesto, Leopoldo y yo fue muy estrecha... A partir de allí se inició toda una vida de trabajo.»

Haciendo cine

Ese encuentro, que tanta influencia tuvo en la vida íntima y profesional de la autora, nos lleva a retroceder un poco en el tiempo para situar la figura del cineasta. Leopoldo Torre Nilsson, nacido en 1924, parecía inclinarse a la literatura y de hecho, junto a juveniles ensayos poéticos [3], ejerció el cuento y la novela durante toda su vida. Su acercamiento al cine tuvo una doble vía: como espectador y cineclubista, frecuentó las obras de los grandes maestos, y propugnaba en colaboraciones escritas un nuevo cine argentino menos atado a los imperativos comerciales; como ayu-

[3] Tránsito de la gota de agua *(poemas), 1944.*

dante de dirección de su padre, el excelente director Leopoldo Torres Ríos y de otros cineastas de la época, tuvo un aprendizaje técnico directo en los estudios.

Así, entre 1939 y 1951, colaboró como ayudante de dirección y/o coguionista, en veinte largometrajes, la mayoría dirigidos por su padre, que también le dio la «alternativa» como correalizador en *El crimen de Oribe* (1950), donde tuvo papel fundamental en la elección del libro: el relato *El perjuirio de la nieve,* de Adolfo Bioy Casares. Ya en 1947 había hecho un cortometraje experimental, *El muro.* Tras colaborar en la dirección de otro film de Torres Ríos, *El hijo del crack* (1953), realiza en solitario su primera película: *Días de odio* (1954) basado en un cuento de Jorge Luis Borges. Luego se suceden varios trabajos: *La tigra* (1954), *Para vestir santos* (1955), *Graciela* (1956), basado en la novela *Nada,* de Carmen Laforet, donde ya se aprecian algunos temas que desarrollará después: la crisis adolescente en un mundo reprimido y pacato. El mismo año dirige *El protegido,* basado en una novela suya inédita y que satiriza algunos aspectos del mundo del cine. Y en 1957 se consuma su alianza artística con Beatriz Guido: la realización de *La casa del ángel*[4].

Sobre esta alianza, tan prolongada y feliz (e importante para el cine argentino) escribió una vez: «Beatriz coincide por medio de sus novelas, de gran imaginación, perfectamente con mi universo. Me siento colaborador de sus novelas tanto como ella es colaboradora de mis películas, más allá del simple argumento. Junto inventamos situaciones, diálogos y personajes, y llega el momento en que ya no nos acordamos muy bien a quién pertenece tal situación o tal diálogo. Quizá los míos son más «cerebrales» y los suyos más «visuales». El universo de Beatriz se ha incorporado al mío en una forma completamente natural y continua, completando mi obra anterior. El mundo del cine ha mejorado a Beatriz como novelista dándole una mayor riqueza visual y más verdad en los relatos. Mi universo cinematográfico se ha enriquecido intensamente con su aportación de situaciones y personajes».

«Vos me preguntarás en qué consistió mi entrada al cine —dice ahora Beatriz Guido, en medio del fárrago de su trabajo como consejera cultural de la Embajada Argentina en Madrid—; mi entrada al cine fue a través de Leopoldo, y absolutamente visual. Como sabes, él amaba el cine y veía muchos films. Ibamos al cine todos los días. Allí nos encontrábamos. También los viernes a medianoche, en el cineclub. Allí nos conocimos todos... También contigo. Leopoldo era una personalidad tan íntegra, tan fascinante, que siendo evidentemente un hombre libre, demócrata, tenía un sentido absoluto de lo que tenía que ser el cine en su función social. Creo que eso se señaló el día que murió, en declaraciones de algunos críticos y también de Alfredo Alcón, que fue protagonista de varios de sus films, como *Martín Fierro.* El sabía que el cine era, podía ser, un arma poderosa para impulsar conquistas sociales. ¿Recuerdas sus luchas para que saliera la Ley del Cine en 1956? Y por eso era un infatigable luchador contra la censura.»

[4] *Una filmografía completa de Torre Nilsson en nuestro librito* Torre Nilsson, *publicado por el Festival de Huelva en 1978.*

«Pero perdona esta disgresión —sonríe— quería recordar algo curioso: mi primer conocimiento de la obra de Leopoldo fue una mentira. Yo llegaba de Europa y le dije a Juan Sires, el productor: acabo de ver en Brasil *El crimen de Oribe.* Me preguntó: ¿Cómo usted, que viene de Europa, ha visto el film doblado al portugués?... Resultado, que llamó a Brasil preguntando cómo habían vendido el film y lo habían doblado al portugués. Era mentira, yo no la había visto ni en Brasil ni en ninguna parte... Y trataba de enmendar la mentira, que estaba provocando un conflicto entre productores y exhibidores... Esto, claro, fue antes del encuentro...»

Una generación literaria

Otro salto, pero esta vez esencial, es volver a la literatura, para ubicar a Beatriz Guido en una etapa en que surge una nueva generación literaria, a la cual pertenece. «Mi generación fue la de David Viñas, Dalmiro, Sáenz, la del 54. David acababa de ganar el premio Kraft, yo el Emecé... Marco Denevi publicaba *Rosaura a las 10;* también estaba Portantiero. La mayoría estaba reunida en la revista *Contorno,* que publicaban Ismael y David Viñas. Yo no publicaba en ella. Recuerdo el día en que sale *Contorno* con un artículo de Osiris Troiani que se titulaba: «El peronismo ha muerto, viva la CGT» [5]. Tal vez esa frase va a ser la clave de todos los encuentros y desencuentros de aquella generación. Todos venían de la FUBA [6], tremendamente intelectualistas. Para nosotros, Perón era un enemigo absoluto. Y sin embargo, en esa frase de Troiani aparecía la brecha de toda una generación que no vislumbró en absoluto el ingreso de lo popular. De allí viene un incomprensión de todo un fenómeno social y una distorsión de todo lo que iba a venir después.

«En otro artículo de *Contorno*, David Viñas me ingresaba en la «super-piedad del patroncito de estancia frente al sirviente y el obrero». Y allí escribo yo *Fin de fiesta,* donde Ruggierito [7] está visto con una piedad intelectualista y oligárquica, como Güiraldes había descrito al gaucho Don Segundo Sombra. Era, sí, el paternalismo de una literatura. Por cierto, David Viñas, en *Hombres de a caballo* y *Los dueños de la tierra,* hace una literatura comprometida, de denuncia, pero que nunca llega a ser del todo libre de aquella visión, porque nosotros, en ese período, no nos habíamos integrado a Latinoamérica. Tomamos esa conciencia de estar en América Latina, cuando aparece el fenómeno de la guerrilla. Más bien, *descubrimos* que *estábamos* en Latinoamérica. Antes, nos creíamos en un islote maravilloso, sin guerras, sin compromisos. Y de pronto llega la conmoción actual, la guerra de las Malvinas. Todos, intelectuales, cineastas, artistas, a partir de Malvinas somos otros. Los

[5] *CGT: La Confederación General del Trabajo, la unión de sindicatos más poderosa de Argentina, de tendencia peronista.*

[6] *FUBA: Federación Universitaria de Buenos Aires; agrupación de estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, de tendencia de izquierdas.*

[7] *Matón y pistolero de Avellaneda, a veces guardaespaldas y agente electoral de Barceló, el caudillo conservador ya mencionado.*

antiguos argentinos privilegiados, descubren que hubo guerilla, represiones; parte de un continente arrasado y colonizado. Y hay una revisión de todo lo sucedido.»

Los films

Después de este intermedio histórico-político-literario, decidimos recapitular todos los films donde Beatriz Guido trabajó como autora, guionista y a veces, como anotaba Torre Nilsson, como colaboradora en el rodaje. Comenzando con *La casa del ángel*.

«La novela, como ya decía, tuvo mucho éxito y ganó el premio Emecé, que tenía mucho prestigio —comienza Beatriz—. Leopoldo me ayudó a corregirla, la trabajamos casi juntos. El habló de la novela al productor con quien ya había trabajado, Atilio Mentasti [8]. En principio, *La casa del ángel* la iba a hacer Viñoly Barreto [9] y también Ernesto Arancibia estaba interesado [10]. Mentasti le dijo entonces que la obra le gustaba mucho y, tras señalarle que esos dos directores querían hacerla, afirmó: «Yo pienso que tiene que hacerla usted; es justo para usted.»

El film narraba la historia de una adolescente (Elsa Daniel) criada por una rígida familia tradicional, muy religiosa, en el ocultamiento a toda referencia al sexo, visto como pecado. Esta educación reprimida es estimulada por la madre, que sufre las reiteradas infidelidades de su esposo, caudillo político afecto a los duelos (Guillermo Bataglia). Un joven diputado (Lautaro Murúa) envuelto en un tempestuoso debate en el parlamento, termina desafiando a un legislador opositor, que ante las denuncias de aquél, le enrostra antiguos escándalos políticos protagonizados por su padre. El duelo será inevitable y se realizará en «La casa del ángel», residencia de la familia de la adolescente Ana. Esa noche, conocerá el amor y también su violencia sexual, que la traumatizará para siempre. Los temas de la iniciación sexual, la hipocresía religiosa y la corrupción política, surgen con vigor fascinante, alrededor de una tónica fundamental: la pérdida de la inocencia en el filo de una dolorosa adultez.

Un estilo preciso y barroco, con un decorado y una fotografía que se correspondía admirablemente a la atmósfera opresiva y cerrada de la historia (Aníbal González Paz) contribuían a que *La casa del ángel* fuese en ese momento un acontecimiento singular para el cine argentino: no sólo la madura afirmación de un cineasta de talento, sino la ruptura y la renovación frente a una industria adormecida en las convenciones. No deja de ser interesante anotar que el film estaba producido por un

[8] *Atilio Mentasti, dueño de la más poderosa empresa productora de la época, Argentina Sono Film, fundada por su padre, Angel Mentasti, en 1933.*

[9] *Román Viñoly Barreto, hombre de teatro uruguayo, que en Buenos Aires trabajó junto a Alberto de Zavalía. Su primer film, de 1947, se titulaba* Estrellita. *Uno de sus mejores films fue* La bestia debe morir *(1952) basada en la novela policial de Nicholas Blake.*

[10] *Ernesto Arancibia, director argentino nacido en 1904, escenógrafo teatral y luego de cine, antes de pasar a la realización: elegante y pulcro realizador de comedias. La primera fue* Su primer baile, *en 1942.*

hombre y una empresa que en esa época es considerada arquetipo de un cine llanamente comercial. Pero *La casa del ángel* iba a tener repercusiones más amplias que las producidas en el país.

«Al principio —cuenta Beatriz Guido— hubo resistencias. Uno de los distribuidores más influyentes (Lococo) dijo que no la estrenaría ni que lo matasen. Entonces Leopoldo dijo: vendamos todo y vamos a Cannes. Así, en forma individual y con poco dinero llegamos al Festival. La proyección se hizo a las 9 de la mañana (!). Apenas había veinte personas en la sala. A los quince minutos se oyó una voz sonora que casi gritaba: «Chef d'oeuvre!» Era Georges Sadoul, el famoso crítico e historiador... Allí estaban también Pierre Billard, André Bazin, Marcel Martin, Simone Dubreuil... Todos aplaudían. Al principio pensamos que la ovación venía de la sala de al lado... Al salir, creímos que teníamos el mundo en las manos.»

En efecto, el film fue considerado una verdadera revelación y algunos críticos escribieron que merecía el premio de Cannes. No lo obtuvo, pero fue igualmente un acontecimiento artístico que por primera vez hacía que el cine argentino tuviese una repercusión internacional.

«Al fin —prosigue Beatriz— llegó el estreno en Buenos Aires y *La casa del ángel* se convierte en un «petit-succés»... La gente salía desconcertada... Entonces no se pensó que se convertiría en un clásico del cine argentino. La crítica la alabó y la exaltó; se habló del nacimiento de un nuevo cine. Para Leopoldo, el film señaló un hito. También marcó, quizá, nuestra unión absoluta de trabajo constante. Habíamos trabajado mucho en *La casa del ángel.* Los dueños de la casa, en Belgrano[11] la habían prestado; Ignacio Pirovano hizo la ambientación y Juan Carlos Paz, el compositor y pionero del dodecafonismo en Argentina, hizo la música... Más que una película fue un acto de amor.»

«Volvimos con el pensamiento de que el país nacía a un nuevo mundo. Leopoldo pronunció esa frase en un acto del teatro Payró (donde muchos artistas se pronunciaban a favor de la ley de cine que se discutía entonces) y añadía: debemos hacer nuestra *Roma ciudad abierta...* Hacía un cine de autor, que tanto costaba hacer y curiosamente, él, que era en el fondo un hombre de cultura de élite, decía que no podía haber cultura sin sindicatos, es decir, sin participación popular. Por eso, también, luchó tanto por sacar esa ley de fomento al cine, que en última instancia abrió el camino a una nueva generación de cineastas, la de los años 60. Leopoldo creía que los jóvenes debían tener su lugar y efectivamente siempre apoyó sus proyectos y a veces los produjo.»

[11] *La «casa del ángel», situada en el barrio residencial de Belgrano, al noroeste de Buenos Aires, fue llamada así por la estatua de una mujer alada que había en el primer piso. Dicha casa, a principio del siglo perteneció al coronel Delcasse, un caballero de la alta sociedad porteña aficionado a los duelos y que hospedaba a los participantes de dichos lances, ya prohibidos. Fue demolida hace algunos años.*

De «El secuestrador» a «La mano en la trampa»

«Luego, se enamoró de un cuento mío, *El secuestrador,* que narra una historia muy terrible, de miseria y horror. El film se hizo en 1958 y no tuvo ningún éxito de público... La crítica esperaba algo parecido a *La casa del ángel* en estilo: ese estilo algo fantástico, casi de novela gótica. Y se encontraron con una obra realista, descarnada. Tiene vigencia hoy, pero en su momento produjo desconcierto». (Es la historia de un niño rico, que juega en una funeraria y que otros niños, de un barrio miserable, matan por accidente). Otras historias paralelas muestran la vida de suburbios míseros y llenos de violencia.

«Luego vino *La caída,* en 1958. Fue quizá la filmación más feliz de Leopoldo. Nunca gozó tanto de un rodaje. En cuanto a mí, como sabes, trabajaba el guión y los diálogos en forma literaria, no técnica; de eso se encargaba Leopoldo. Pero me gustaba trabajar en la ambientación, del plató. A Leopoldo no le gustaban los muros vacíos; me decía: «Beatriz, buscá un cuadro...» Yo me conocía a fondo el taller escenográfico de los estudios Sono Film. Conocía hasta el último vestido. Porque a Leopoldo le gustaba llevar la cámara a la calle, darle «aire». Pero también le fascinaba el plató. *La caída* fue hecha casi totalmente en interiores (salvo, claro, algunos exteriores de calles). No fue hecha en platós de estudio, sino en una vieja casa de la calle Viamonte.»

Aquí hay que recordar que la historia se centra alrededor de cuatro niños, cuatro hermanos, que viven solos con su madre enferma e inmovilizada, creándose un mundo propio y terrible. Un tío lejano, del cual escuchan siempre un disco donde les cuenta sus aventuras en selvas y ríos lejanos, son su escape mágico. Una joven estudiante llega a la casa para alquilar una habitación y queda atrapada en ese círculo donde los niños inventan un conducta inocentemente ambigua y transgresora. Elsa Daniel y Lautaro Murúa son los protagonistas, junto a cuatro niños admirables.

«Con aquellos cuatro chicos —observa Beatriz— Leopoldo llegó a un grado de convivencia total; ellos gozaban en el rodaje como si todo fuera real. Leopoldo quería romper esa imagen de cine «blanco», con niñitos inocentes... Tanta fue la camaradería del rodaje-juego, que cuando terminó los chicos le pedían quedarse, no ir más a la escuela... Recuerdo una escena (que creo es magistral) donde los chicos dejan morir a la madre y luego rezan, sin llorar. Leopoldo no quería que llorasen; deseaba que fueran conscientes de que la muerte de la madre era una liberación... En el fondo estaban encantados. Esa madre que los había abandonado... Pero no había modo de hacerlos permanecer impasibles: lloraban... Por fin Leopoldo me hizo salir del lugar, porque era la primera que lloraba. Al segundo día, Leopoldo decidió que los niños y la «madre» durmieran en la casa. Comieron allí, se divirtieron. Y al día siguiente la escena salió perfecta. Los chicos no lloraron. Con toda naturalidad la tapaban con una manta, le cerraban los ojos... Como en un juego. La frase final era: «ahora no nos pegará más...»

Y luego vino *Fin de fiesta,* en 1960. En su relato se mezclan, como otras veces, el traumático descubrimiento del sexo por una adolescente, las sombras de una so-

ciedad reprimida y en decadencia, con un amplio fresco del caudillismo conservador, sembrado de fraude electoral, corrupción política y económica. Las claves del film (y de la novela original) están inspiradas directamente en personajes reales, como el mítico Barceló, caudillo de Avellaneda, que en los años 30 se había convertido en refugio de hampones y procesos delictuosos amparados por los políticos. Esa populosa ciudad fabril, situada al sur de Buenos Aires de la cual la separa el «Riachuelo», había sido bautizada periodísticamente con el significativo mote de la «Chicago argentina».

«*Fin de fiesta* —dice Beatriz Guido— se publicó primero como novela y tuvo un éxito de crítica. Poco después, encaramos su adaptación al cine. Ya sabes que yo soy escritora de ruido, escritora de café. Me siento a gusto escribiendo en medio de ese fárrago que a otros puede distraer pero que a mí me concentra... Muchas veces escribí un guión en cualquier rincón del plató, hasta once horas seguidas... como dije antes, en mi vida escribí un guión; lo hago como relato. Leopoldo me decía: «Escribite un cuentito con esta secuencia». Son dos lenguajes distintos y yo escribía cuentos incluso cuando eran hechos directamente para cine. Luego venía el otro proceso de imagen, con Leopoldo».

«Sí —prosigue— puede decirse que en *Fin de fiesta* hay mucho de mis recuerdos infantiles de esa época. Conocía el caudillismo de extramuros cuando acompañaba a mi padre en sus viajes. El decía que había que captar a esos caudillos orilleros para que dieran dinero para proyectos urbanísticos. El gobernador Iriondo, de Santa Fe, le dio a mi padre una carta para verlo a Barceló, el «dueño» de Avellaneda, caudillo populista por antonomasia... Mi padre, como buen radical, se resistió, pero Iriondo le dijo: «Las obras quedan, los caudillos y los traidores pasan». Bueno, mi padre y yo hicimos antesala (dos horas) en casa de Barceló. Por fin salió el hombre y me preguntó: «¿No te aburrís?» Yo tenía diez años... Y mi padre, con su maravillosa inocencia, le hablaba de grandes proyectos arquitectónicos. Muchos años después, el crítico Calki y el editor impresor Bartolomé Chiesino, que había vivido en Avellaneda, me contaron cosas de la política de aquella época; de Barceló y de Ruggierito, «guapo» y hombre de acción en los manejos electorales de aquél. Eso, creo, fue el comienzo de mi novela, que refleja, asimismo, el comienzo de la decadencia de esa política y de los caudillos tradicionales. La película, pienso, ha crecido con el tiempo. En su momento, en el estreno en La Plata, la capital de la provincia de Buenos Aires, produjo un impacto especial; a pesar del tiempo transcurrido y de que los conservadors ya no gobernaban, se produjeron disturbios y ataques en la sala, incluso amenazas».

En el mismo año, 1960, Torre Nilsson hace un paréntesis en la «saga» iniciada con *La casa del ángel.* Encara entonces otro film había fundado con su película anterior una productora propia, asociado al distribuidor Néstor Gaffet, un hombre de gran sensibilidad cinematográfica, que había introducido en el Río de la Plata las primeras películas de Ingmar Bergman. La productora se llamó «Angel». La obra elegida fue un clásico del teatro argentino, *Un guapo del 900,* del dramaturgo Sa-

muel Eichelbaum. Pese a que el estilo y la sustancia dramática eran diferentes, había un cierto punto de contacto con *Fin de fiesta,* puesto que Eichelbaum creaba un personaje típico con el ingreso del antiguo «gaucho» rural, con sus códigos de honor de valentía e independencia, en el mecanismo urbano de la política. El antiguo rebelde campesino, en constante conflicto con la justicia, se convierte paulatinametne en un instrumento de las luchas electorales.

«Fue la primera obra de otro autor donde intervine, junto a otros, en la adaptación. Mi papel allí, se volcó a otra cosa que me apasiona: la ambientación del plató, la escenografía. También en *Boquitas pintadas,* donde no figuro en el equipo, estaba allí. Me entendía muy bien con los escenógrafos y colaboraba con ellos. Ya sabes que Leopoldo era totalmente barroco. Por eso prestaba mucha atención a la ambientación de los decorados; había que rehacerlo todo. En *El guapo del 900* Leopoldo tuvo un gran acierto en la elección del protagonista: Alfredo Alcón. El mismo Eichelbaum no creía que Alcón fuera apropiado para el papel; era muy joven entonces, con rostro aún aniñado. Pero Alcón logró una caracterización intensa y lograda; representó admirablemente la estampa del «malevo», del compadrito. Por cierto la película tuvo un gran éxito de público.»

En 1961, Torre Nilsson vuelve, junto a Beatriz Guido, a su saga de la decadencia de una clase social oligárquica y claustrofóbica: *La mano en la trampa.* Allí reaparecen todos los fantasmas de este cine barroco y ceremonial, encerrado entre el sexo, la muerte y las engañosas apariencias del orgullo. Otra vez una adolescente es atrapada en esos ritos sombríos, donde repetirá el destino de una tía encerrada para ocultar su abandono por un seductor. Elsa Daniel, Francisco Rabal y María Rosa Gallo interpretan a los protagonistas, junto al joven Leonardo Favio, un personaje que viene del «exterior» y que no logra penetrar en esa ordalía familiar de destrucción. *La mano en la trampa* fue una coproducción con la empresa española Uninci, que casi simultáneamente llegaría a su fin con la prohibición de *Viridiana...* En Cannes, el film de Torre Nilsson obtuvo el Premio de la Crítica Internacional y colocó a su realizador entre los más prestigiosos directores de la época.

«El cuenta original era corto —cuenta Beatriz— unas ocho páginas apenas. Hicimos una reelaboración total, y creo que el resultado fue de una gran unidad estética y visual. Para nosotros fue un momento brillante, acompañado por una consagración internacional. Tres meses después, murió mi padre y al poco tiempo, Torres Ríos, el padre de Leopoldo.»

Otras películas después

El mismo año, 1961, Torre Nilsson y Beatriz emprenden otra película, *Piel de verano.* Sucintamente, la historia narrada por Beatriz se refiere a un joven de alta sociedad que descubre padecer una enfermedad mortal, que lo consumirá en pocos meses. Otro joven aristócrata (Graciela Borges), monetariamente arruinada, acepta un pacto de la familia para «consolar» los últimos meses de la vida del joven (Alfre-

do Alcón) en una playa, a cambio de una buena remuneración. Como es natural, nacerá un amor auténtico, hasta que un hecho impensable trunca el romance: el diagnóstico fatal estaba equivocado. La ironía, la sátira a cierta sociedad vacía y la historia truncada de amor, animan este film elegante y algo melancólico, que obtuvo en su momento una crítica dividida.

«Leopoldo —dice Beatriz Guido— quería mucho este film, que también había apreciado su padre, que lo vio poco antes de morir. Luego vino *Setenta veces siete*... Estaba basada en un cuento de Dalmiro Sáenz, que narraba la historia bárbara de un triángulo de violencia (dos hombres y una mujer) en las soledades patagónicas. Bueno... la protagonista fue Isabel Sarli, un *sex symbol* de ese tiempo. El resultado de esta idea de producción no satisfizo a nadie: ni a los «fans» de Isabel ni a los de Leopoldo. La combinación de un director intelectual y una estrella erótica de películas muy comerciales, no funcionó. Leopoldo decía que el acto de hacer una película es un acto de amor... Hay que decir que *Setenta veces siete* no la hizo con amor, aunque profesionalmente respetó su trabajo. Pero fue como por obligación.»

Homenaje a la hora de la siesta (1962) era una coproducción, con interiores rodados en Buenos Aires y exteriores en Brasil. Trabajó en ella la actriz italiana Allida Valli. Una historia de sexo, violencia y tensiones claustrofóbicas. Estaba basada en una obra de teatro de Beatriz Guido. «Esta sí, fue hecho con amor y dedicación —dice Beatriz Guido—, pero su resultado fue muy endeble, Era muy literaria, muy teatral. Hace mucho que no la veo; tendría que volver a verla, para saber si esta mala impresión subsiste».

La terraza, en 1963, se basa también en un breve relato de Beatriz Guido; retrata a un grupo de jóvenes ociosos de clase alta (o quizá habría que decir alta burguesía) que se reúnen en una piscina situada en la terraza de un lujoso edificio de Buenos Aires. Todo visto desde los ojos de una niña, hija del portero, que les sube bebidas. Hay amoríos, provocaciones y algunos desafíos «post-existencial», como caminar por el borde de la cornisa. La niña es el punto de mira para una cierta sátira social.

«*La terraza* se hizo apresuradamente. Fue una película extraña... El apresuramiento se debía a uno de esos condicionamientos que inevitablemente inciden cuando se mantiene un ritmo de producción. Entonces la ley mantenía un sistema de premios a la calidad y la fecha de cierre de admisión estaba próxima. Se rodó realmente en la piscina de una terraza y sus dependencias, en un piso que nos prestaron en las cercanías de la Avenida 9 de julio. En esos días estaba escribiendo *Paula cautiva* para Fernando Ayala [12] que fue mi primera colaboración con otro director.

Precisamente recordamos que una noche, cuando se rodaba *La terraza,* llegamos

[12] *Fernando Ayala (n. en 1920) hizo su primer largometraje,* Ayer fue primavera, *en 1954, destacándose enseguida por un lenguaje fílmico que denotaba inquietudes formales poco habituales entonces.* El jefe *(1958) y* El candidato *(1959), con guiones escritos por el novelista David Viñas, abordaban temas políticos en forma crítica. Posteriormente, junto a Héctor Olivera, fundó Aries, que es actualmente la productora más fuerte de la Argentina. Oscilando entre la calidad y las empresas comerciales, su filmografía registra obras de interés, como* Plata dulce *y* El arreglo.

a ver la filmación y allí, en un rincón de la misma, no muy lejos de los actores y los técnicos, estaba Beatriz escribiendo a oscuras y sin inmutarse por el ajetreo habitual de los rodajes. «Mi trabajo con Ayala fue diferente: yo daba una línea y Fernando, junto con Héctor Olivera, trabajaban elaborando el borrador».

Pocos meses más tarde, Beatriz Guido escribe otro relato para Torre Nilsson, *El ojo en la cerradura* (1964). «En la historia confluyen los temas de la violencia y la seducción con uno nuevo: los dictadores latinoamericanos, el fascismo y la presencia de unos viejos exiliados españoles».

En la historia se narra la visita de un dictador y las manifestaciones en contra que organizan grupos antifascistas. Pero sobre ese telón de fondo se inscribe el retrato de un joven de ideología fascista (el actor fue Statis Giallelis, que acababa de protagonizar *América, América,* de Elia Kazán) que inicia una relación amorosa y lleva a una muchacha a un viejo hotel. Allí descubre a una *troupe* de viejos actores, exiliados republicanos españoles. En su paranoia fascistoide, cree que están preparando un atentado contra el dictador visitante, y los denuncia. La sospecha resulta irrisoria y poco creída, pero producirá el rechazo de su amante.

«Fue nuestra primera coproducción con Estados Unidos, con un productor independiente. Recuerdo mi fascinación por la Avenida de Mayo, tradicionalmente frecuentada por españoles... Se rodó en un edificio que había sido un hotel en los años 10, y donde se alojó la Infanta Isabel cuando llegó ese año a Buenos Aires. Ese pasado de la Avenida me inspiró la historia de aquellos viejos cómicos españoles. Otra fue la figura de los dictadores, que tanto odiaba Leopoldo. La película fue perjudicada por los avatares políticos. Torre Nilsson siempre fue perseguido por la censura... Bueno, al año siguiente fuimos a Europa, donde Leopoldo hizo un film para la UNESCO. *Once upon a tractor,* con Diane Cilento y Alan Bates. Sólo se proyectó una vez, creo. Y después, con el mismo productor americano de *El ojo en la cerradura,* hicimos dos películas rodadas en Puerto Rico: *La chica del lunes* (1965) y *Los traidores de San Angel* (1966). Fue una pena que no se hiciera otro proyecto americano, André du Rona, le dice a Leopoldo que Boris Karloff quería que hiciese una historia suya. Era la historia de un hombre muy malo que le robaba a los niños los juguetes en la noche de Navidad... Lamentablemente no se pudo hacer. A todo esto, Leopoldo tenía ansias de volver a la Argentina. E increíblemente lo convence a Du Rona para coproducir en Buenos Aires *Martín Fierro*...

«Ya sabes que ese libro épico fascinaba a Leopoldo, aunque estaba lejos del mundo cerrado e intimista de su cine.»

Recordamos entonces que Torre Nilsson, años antes, nos había hablado de un proyecto diferente: hacer un *Martín Fierro* ubicado en época reciente, en Avellaneda y en el período en que los «cabecitas negras» iniciaban su éxodo a las ciudades cuando comienza la industrialización...

«Es cierto, ese fue su primer proyecto. Pero ahora dijo: quiero hacer el canto, el poema tal cual es. Sí, aquella era una idea estupenda: actual, con la inmigración del campo a la ciudad, en una «villa miseria». Pero no pudo ser. Hubo que hacer

el *Martín Fierro* clásico... En el guión trabajó mucha gente; lo ayudó mucho Ulyses Petit de Murat. También colaboraron Mondy Eichelbaum y Héctor Grossi. Un *Martín Fierro* clásico, con una gran plasticidad. El film tuvo mucho éxito y ganó el gran premio del Festival de Río de Janeiro, con un jurado donde figuraban Wajda, Robbe-Grillet, Josef von Sternberg, Polanski... Quizá no era el tipo de cine que le era más afín, solitario, de plató cerrado; pero inició un ciclo de cine histórico que respetaba. Pensaba que este cine de acontecimientos históricos debía responder a los hechos. No con *Martín Fierro,* donde dispuso con toda libertad, pero sí en *El Santo de la Espada* (que narra la gesta libertadora de San Martín en Chile y Perú) tuvo muchos problemas y censuras implícitas. Los puristas de la historia oficial llegaron a decir que el campamento de Potrerillos, del Ejército Libertador de San Martín, era parecido a Sierra Maestra... Incluso hubo una reunión del Estado Mayor del Ejército para verla antes del estreno. Se temió una prohibición, pese a que la versión histórica era bastante ortodoxa.»

El problema era, por supuesto, la interpretación de la historia, con H mayúscula. Una tendencia universal, pero particularmente sensible en países de historia reciente, tendía a crear arquetipos heroicos y sin mácula. Además de la propia interpretación de los autores de la ideología tradicional, existía aún cierto moralismo pacato que temía se supiese que San Martín tomaba opio (padecía grandes dolores de úlceras) o que su esposa Remedios tuvo probables infidelidades (correspondidas, parece).

El Santo de la Espada (1970) tuvo un enorme éxito de público y animó al director a seguir con esta veta histórica. Pero *Güemes*[13] tuvo aún más problemas que la ortodoxa historia de San Martín. En esa época comenzaban a surgir las guerrillas en toda Hispanoamérica y el personaje de Güemes, un «outsider» salteño que sostuvo una guerra de guerrillas contra los españoles durante las luchas de la Independencia, con sus «Montoneras», no podía escapar a ciertos paralelismos contemporáneos. «Claro, Güemes fue el fundador de la primera guerrilla... Y luego está la secuencia de la muerte de Güemes, con una imagen que recuerda la del Che en aquella fotografía...»

El mismo año (1972), Torre Nilsson dirige *La mafia,* un film semi-policial donde —como dice Beatriz— el proyecto comercial se compensa con una gran seriedad profesional. Pero a la vez involucró uno de esos pactos no poco frecuentes en cine: el productor, José Slavin, acepta a cambio de esa empresa (que tuvo un gran éxito comercial) financiar su proyecto siguiente: *Los siete locos.*

«*Los siete locos* (1972) sí era una obra deseada por Leopoldo, que era un gran admirador de Roberto, Arlt, el gran escritor de los años 30. Allí no intervine en el guión,

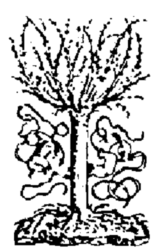
[13] *Martín Güemes (1785-18217. Nacido en Salta, provincia norteña argentina, lindante con Bolivia. Luchó en la defensa de Buenos Aires durante la invasión inglesa (1805) y luego se incorporó a la causa de la independencia. Con un eficaz sistema de guerrillas, hizo frente a los grandes ejércitos realistas del Norte, venciéndoles varias veces. Atacado por sorpresa en Salta (de la que fue gobernador en 1815-20), murió heroicamente en su defensa.*

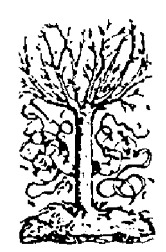
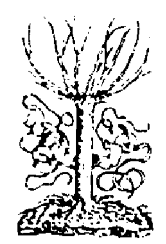
que hizo Leopoldo con Mirtha Arlt, la hija del autor. La película tuvo un gran recibimiento y ganó el Oso de Plata en Berlín. Luego, en 1974, se rueda *Boquitas pintadas*. Allí trabajaban solos Leopoldo y Manuel Puig. Ya sabes que Puig es un hombre fanático del cine... Fue una película excelente.»

Ya llegamos al final, un final interrumpido por la muerte. Beatriz Guido pasa rápidamente por otro film policial, *El pibe Cabeza* (1974) y *La guerra del cerdo* (1975) sobre la excelente novela de Bioy Casares. *Piedra libre* (1975) será entonces la última película de Torre Nilsson. Un intento algo melancólico de volver a los temas y el estilo de su etapa más brillante. Para algunos, un «pastiche» algo penoso para revivir los tiempos de *La casa del ángel*, y para otros una especie de elegía «fin de época».

En 1978, una enfermedad cruel y mortal interrumpió la carrera del cineasta Torres Nilsson, cuando de su madurez creadora podía aún esperarse mucho, sobre todo cuando la restauración de la democracia traería, entre otras cosas, la eliminación de la censura, contra la cual luchó hasta el último momento. En cuanto a Beatriz Guido, su compañera de todos los momentos buenos y malos, sigue escribiendo y sus relatos atraen a otros cineastas. Aquella aventura creadora singular, de *La casa del ángel, La caída, La mano en la trampa,* donde se abolía el abismo que suele existir entre la imaginación literaria y la expresión cinematográfica, es ya irrepetible. Pero quedan sus films, para recordarlo.

José Agustín Mahieu



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

Arbor

SUMARIO

La Revista ARBOR como objeto de análisis historiográfico: 1944-1975. ***Gonzalo Pasamar Alzuria.***

Cultura católica y elitismo social: La función política de ARBOR en la posguerra española. ***Gonzalo Pasamar Alzuria.***

ARBOR de 1950 a 1956: Las bases ideológicas de un proyecto político tradicional-integrista. ***José Manuel Alonso Plaza.***

Desfase cultural y legitimación económica: ARBOR 1955-1964. ***Ignacio Peiró Martín.***

Aggiornamento de la Iglesia y problemática universitaria: ARBOR, 1965-1970. ***Pilar Ramos García.***

Tecnocracia y humanismo cultural (Una hipótesis sobre el comportamiento de ARBOR en la crisis del franquismo, 1970-1975. ***Gonzalo Pasamar Alzuria*** y ***Palmira Vélez Jiménez.***

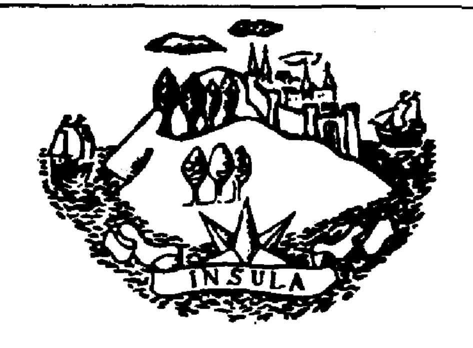
Estudio Bibliométrico de ARBOR. ***Ana Alberola, M.ª Teresa Fernández, Manuela Vázquez*** y ***Rosa de la Viesca.***

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51

Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura



I N S U L A

Fundada por ENRIQUE CANITO
Director: JOSE LUIS CANO
Secretario: ANTONIO NUÑEZ
Redacción: CARLOS ALVAREZ-UDE

Números 470-471 **Enero-Febrero 1986**

40 AÑOS DE INSULA (1946-1986)

Artículos de MANUEL DURÁN, FERNANDO LÁZARO CARRETER, MANUEL ALVAR, MARÍA ZAMBRANO, FRANCISCO AYALA, ROSA CHACEL, JOSÉ MANUEL BLECUA, RICARDO GULLÓN, JOSÉ LUIS ABELLÁN, LAUREANO BONET, RAFAEL CONTE, ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN, CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO, CAROLYN RICHMOND, ALBERTO ADELL, PEDRO CARRERO ERAS, MIGUEL GARCÍA-POSADA, JOSÉ LUIS CANO, LEOPOLDO DE LUIS, FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, ANDRÉS AMORÓS, LUIS SUÑEN, DOMINGO PÉREZ MINIK, EMILIO MIRÓ, JULIÁN GALLEGO, ARÁNZAZU USANDIZAGA, RAFAEL MARTÍNEZ NADAL, ANTONIO CASTRO y ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES.

Entrevista a ENRIQUE CANITO por JAVIER GOÑI.

Poemas de PERE CIMFERRER, JOSÉ ANGEL, FRANCISCO BRINES, ANTONIO COLINAS, JAIME SILES, CARLOS ALVAREZ-UDE, LUIS ANTONIO DE VILLENA, AMPARO AMORÓS, VICENTE MOLINA FOIX y JOSÉ CARLOS CATAÑO.

Cuentos de RICARDO DOMENECH y ANTONIO NÚÑEZ.

Notas de lectura de ANTONIO ROMERO MÁRQUEZ, CÁNDIDO PÉREZ GALLEGO, JOSÉ LUNA BORGE, LUIS CAÑIZAL DE LA FUENTE, SANTOS SANZ VILLANUEVA, WILLIAM G. MILÁN JUAN MARÍA MARÍN MARTÍNEZ, MARÍA TERESA BERTELLONI y JOSÉ GUTIÉRREZ.

Dibujos de RICARDO ZAMORANO.

Un volumen de 36 págs., 435 × 315 mm., 690 ptas. (Inc. IVA).

Precio de suscripción:

	ESPAÑA	EXTRANJERO
Año	3.445 ptas.	4.500 ptas. (32,50 $ USA)
Semestre	2.095 ptas.	2.700 ptas. (19,50 $ USA)
Número corriente	345 ptas.	450 ptas. (3,25 $ USA)
Año atrasado	4.345 ptas.	5.445 ptas. (40,00 $ USA)
Número atrasado	408 ptas.	525 ptas. (3,18 $ USA)

Redacción y Administración:
Carretera de Irún, Km. 12,200 (Variante de Fuencarral)
Teléfono 734 38 00
28049 MADRID

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI)
y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

Esta edición de Pensamiento Iberoamericano ha sido patrocinada
por el Ministerio español de Agricultura, Pesca y Alimentación

N.º 8 (624 páginas) **Julio-Diciembre 1985**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL «AGRICULTURA, PROCESOS Y POLITICAS»

- *Transformaciones, tendencias y perspectivas:* Luis López Córdovez
- *Sistemas alimentarios y opciones de estrategia:* Alexander Schejtman
- *La opción campesina en las estrategias agrícolas:* Emiliano Ortega
- *Presencia y efectos de la inversión extranjera:* Ruth Rama
- *Alcances y opciones en la realidad agraria argentina:* Alfredo Eric Calcagno y Francisco Gatto
- *A industrialização incompleta da agricultura brasileira: a questão da heterogeneidade tecnológica:* Ana Celia Castro
- *La agricultura colombiana en un contexto de crisis:* Jesús Antonio Bejarano
- *Estructuras agrarias y políticas de reforma en España:* José María Sumpsi
- *Caracterización de la industria agroalimentaria en España:* Manuel Rodríguez Zúñiga y Rosa Soria
- *La experiencia española reciente: situación y acciones:* Rodrigo Soto Ortiz
- *Características y efectos sociales de la política agraria española:* Felisa Ceña Delgado, Manuel Péres Yruela y Eduardo Ramos Real
- *Estructuras da produção agrícola: panorama do meio seculo em portugal:* Fernando Oliveira Baptista
- *Extroversão e internacionalização do sistema rural portugues:* Armando Trigo de Abreu
- *A agricultura portuguesa no limiar da adesão a CEE:* Francisco Avillez
- *O latifundismo em Portugal:* Alfonso de Barros

Intervienen en el Coloquio: Carlos Abad, Antonio Barros de Castro, Pablo Campos, Emilio de la Fuente, Raúl Iturra, Juan Martínez Alier, Rodolfo Martínez Ferraté, Augusto Mateus, José Manuel Naredo, Aníbal Pinto, José Portela, José Reis y Manuel Villaverde Cabral.

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa 45 dólares; América y resto del mundo 50 dólares.
- Número suelto: 1.300 pesetas o 15 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Dirección de Cooperación Económica
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de..., núm............... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número..., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de...................................... de 198.....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

Precio de este ejemplar
400 Ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Homenaje a
Ramón del Valle-Inclán
(1866-1936)

Ceslaw Milosz
Testimonio de la poesía

José Manuel Cuenca Toribio
Andalucía desde América

Rafael de Cózar
El visualismo poético en el mundo islámico

Enrique Zuleta Alvarez
Pedro Henríquez Ureña y los Estados Unidos

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA